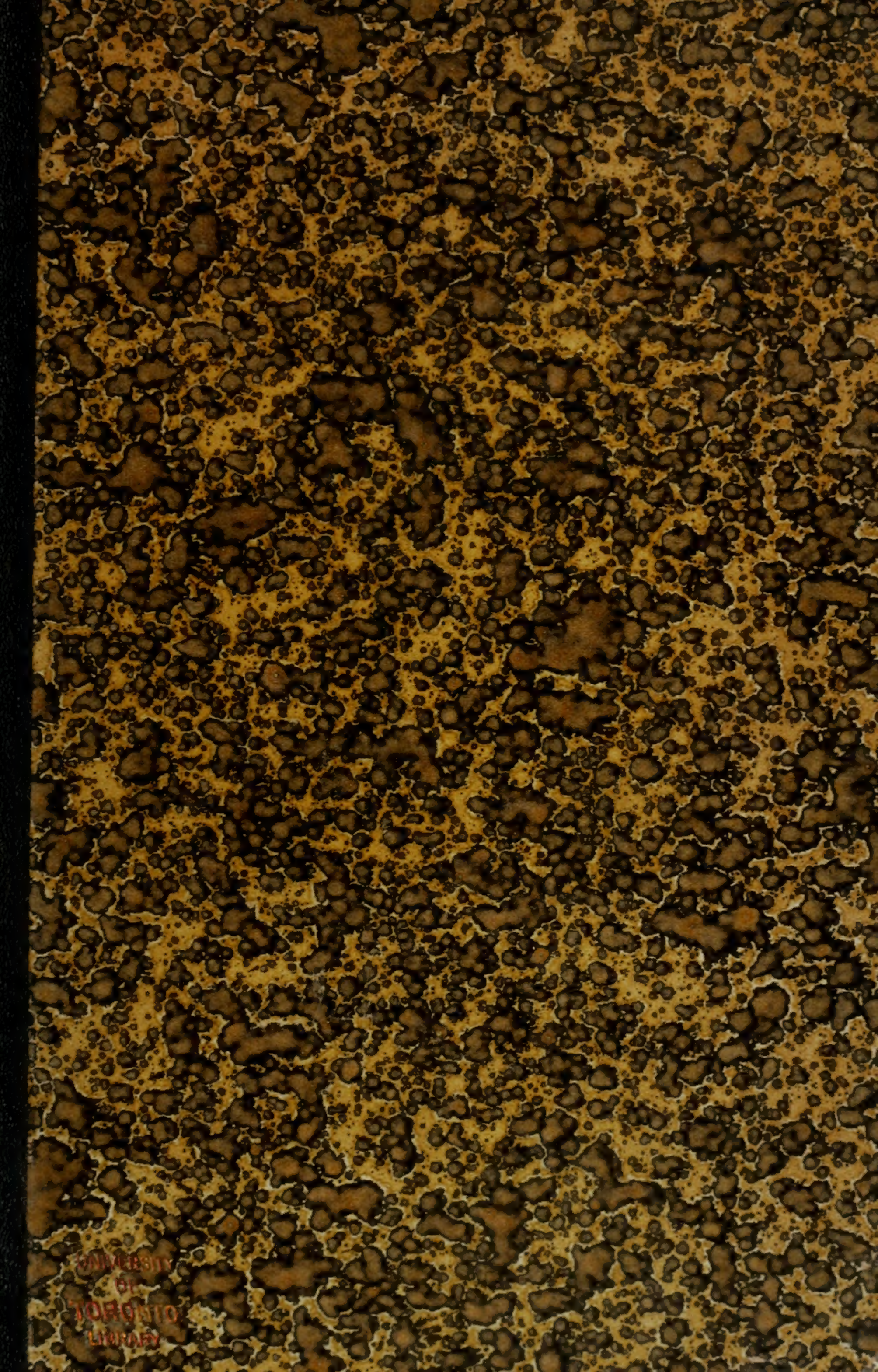
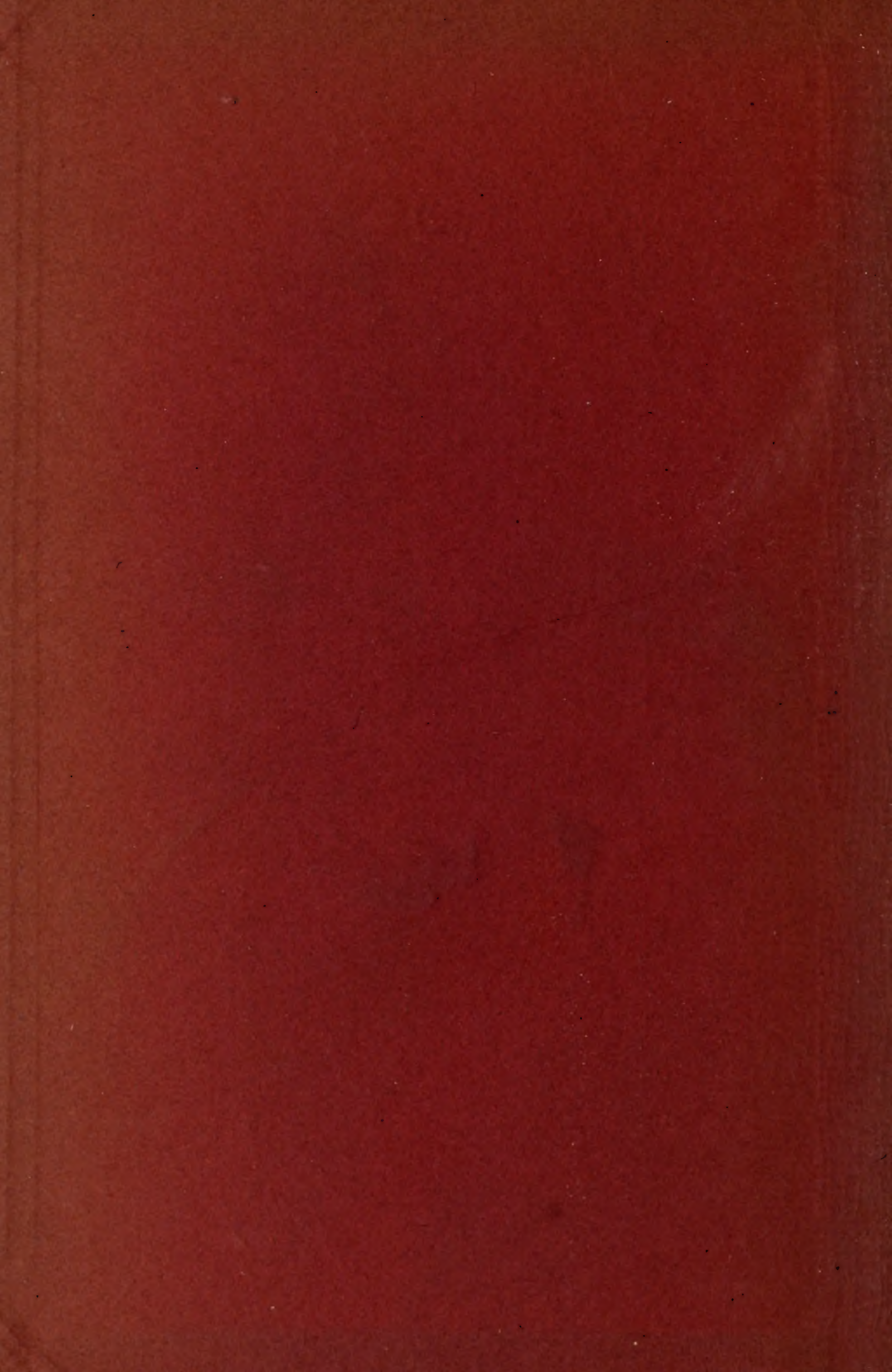
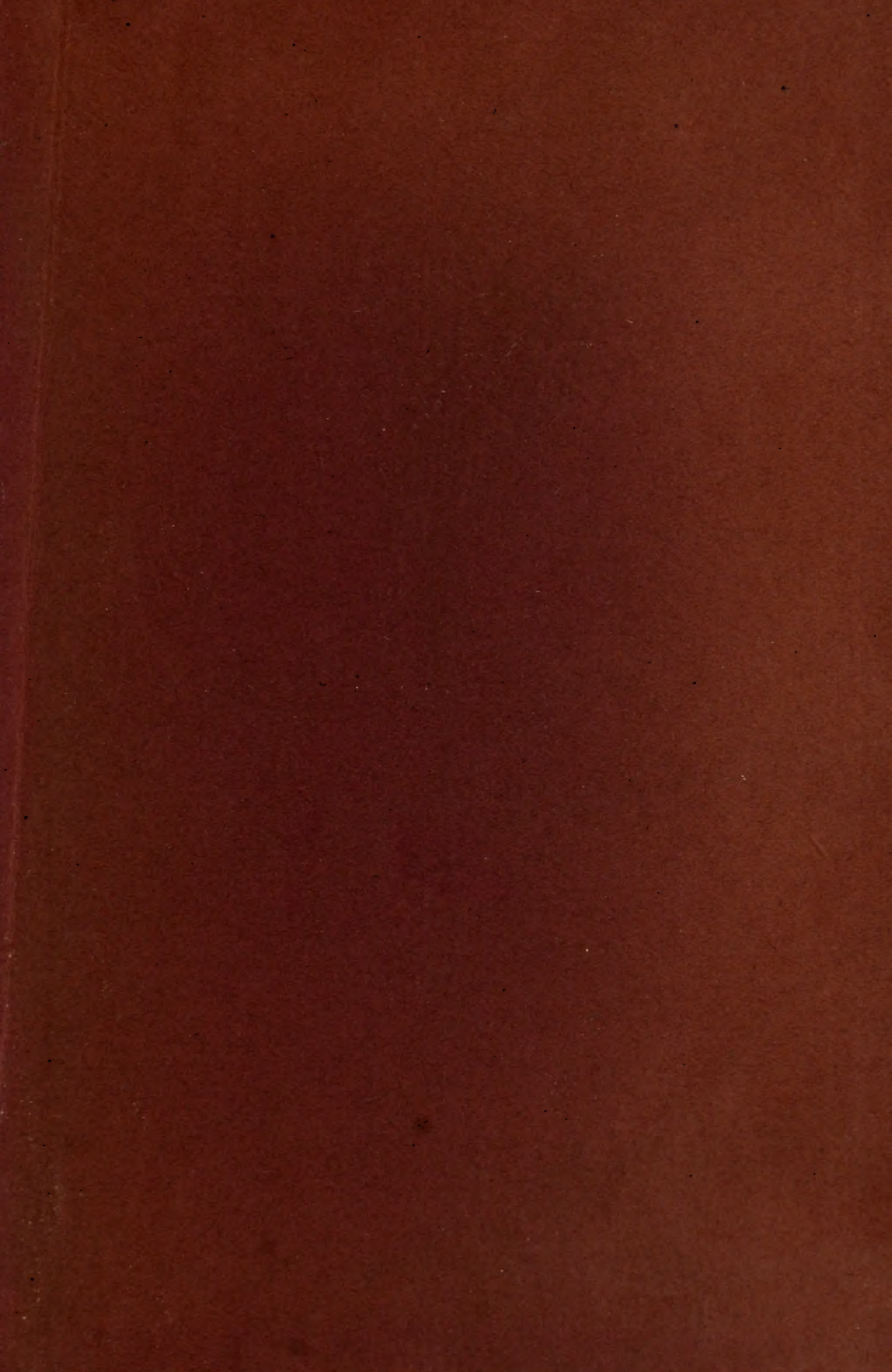

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY







Hermann Kurz
und
die deutsche Übersetzungskunst im neunzehnten Jahrhundert

Literarhistorische Untersuchung

von

Dr. Heinz Kindermann



Stuttgart
Verlegt bei Strecker und Schröder
1918
A. g. XIII.

Druck von Strecker und Schröder in Stuttgart

Der Name des Übersetzers Hermann Kurz (1813—1873) hat zuweilen den des Dichters in den Schatten gestellt — weil die Nachwelt allzuoft nach dem Urteil der Mitwelt sieht. Im ganzen Reich waren — und sind vielfach noch heute — Kurzens Übertragungen verbreitet und in aller Händen; die Dichtungen aber hatten vorerst nur eine kleine Gemeinde gefunden: weil man den inneren Wert tendenzloser Heimatkunst und gerechter, psychologischer Lebenswahrheit in Zeiten politischer Erregung nicht erfassen konnte, weil man noch weniger einsehen wollte, daß einer, der selbst im Gebrause des Parteiwesens mitgekämpft hatte — und doch im Grunde stets über diesem gestanden war — nicht auch literarisch und künstlerisch ein Rufer im Streite sein sollte. Erst allmählich drang die Schätzung von Kurzens dichterischem Lebenswerk durch, erst allmählich ward man sich der Bedeutung seiner beiden Romane („Schillers Heimatjahre", „Der Sonnenwirt") und vieler seiner Novellen bewußt.

Dennoch müssen auch wir die Größe des Übersetzers voll anerkennen: nicht nur wegen des tatsächlich hohen Wertes seiner meisten Übertragungen; nicht nur, weil diese Übertragungen einen wichtigen Bestandteil seiner geistigen Veranlagung darstellen, weil der Schaffensrhythmus des Dichters Kurz ohne den des Übersetzers kaum zu denken wäre; sondern weil uns Kurz in seiner übersetzerischen Vielseitigkeit hinsichtlich der historischen Entwicklung der deutschen Weltliteraturbestrebungen im neunzehnten Jahrhundert bei aller Sondererscheinung seiner eigenartigen Persönlichkeit dennoch als Typus gelten kann. Wie kommt es, daß gerade jene Generation, die den Jahren der Befreiungskriege entstammt, mehr denn je ihr Augenmerk der Verdeutschungsarbeit zuwendet? Wie werten

1*

die übersetzenden Dichter und Schriftsteller des neunzehnten Jahrhunderts die diesbezüglichen Bestrebungen Goethes, wie die der Romantik? Welche geistigen Richtlinien waren im neunzehnten Jahrhundert für all die deutsche Übersetzertätigkeit maßgebend und inwieweit hingen diese mit den sonstigen literarischen Strömungen zusammen? Auf all diese Fragen gibt uns das reiche Verdeutschungskunstwerk Hermann Kurzens manche Antwort. —

Früher noch als historisches Verstehen — die Grundlage von Kurzens Gesamtbegabung — trat produktiv das Streben nach deutscher Prägung fremdländischer Geisteswerte in Kurzens Interessensvordergrund: eine Schaffensrichtung, die aus innerem Antrieb sowohl, als auch aus äußerer Notwendigkeit einen großen Teil seines Lebenswerkes für sich in Anspruch nahm. Woher immer jedoch die Anregung kam: stets hat er in tiefem Stilgefühl seine Sprachkraft in den Dienst der fremden Sache gestellt und die Ausdrucksmöglichkeiten aus dem Geist der Vorlage herausempfunden. Oft auch hat Kurz sich theoretisch mit dem Übersetzungsproblem abgegeben; am allgemeinsten wohl, wenn er in der Novelle „Witwenstüblein" meint[1]: „Ein Poet sodann ist derjenige, der eine Sprache nicht bloß ihrem Gehalt nach, sondern auch in ihren Formen künstlerisch zu handhaben versteht; und wenn er dabei ein Dichter bleibt, so kann er zufrieden sein. Ein wirklicher Dichter aber in einer ihm fremden Sprache soll mir erst noch vorkommen. Poeten, ja, können in fremde Sprachen eindringen, tiefer als Alexander und alle seine Nachfolger in Indien eingedrungen sind, nämlich bis ins Herz der Sprache hinein; weil man jedoch nicht anders in eine fremde Sprache eindringen kann, als mit dem Kopfe voraus, so hört man auch ihren Herzschlag immer nur durch den Kopf, also selbst bei dem besten Verständnis ganz anders als den Herzschlag der Muttersprache, den man bekanntlich vor aller Kopfarbeit mit dem Herzen vernommen hat." — Und damit traf Kurz den organischen Ansatzpunkt aller Übersetzertätigkeit, kennzeichnete die schwierige Doppelstellung des über-

[1] H. Kurz, Sämtliche Werke, herausgegeben von Hermann Fischer (W. F.) X, 87.

tragenden Schaffens, in dem poetische Kraft und doch nicht reine Intuition, wissenschaftlich-philologisches Verständnis und doch nicht reine Verstandestätigkeit liegt. So müssen wir Kurzens Tätigkeit als Übersetzer an den Übergang stellen zwischen seinem gelehrten Schaffen und seinem dichterischen: beide sind ja Auswirkungen ein und derselben kräfteerregenden, historischen Begabungsbasis. Vielfach zeigt sich diese Blutsverwandtschaft in den Dichtungen; nirgends aber treten die beiden Wirkungskurven einander so nahe, berühren sie sich geradezu, wie in den Übersetzungen.

Während nun eigene Dichtungen ihre Entstehung meistens intuitiver Schöpfungskraft verdanken — ganz gleich, ob sie originell sind oder Wiedererschließen schon vorhandener Ideen bedeuten — und aus der kulturellen und geistesgeschichtlichen Bedingtheit der Dichterpersönlichkeit lediglich die innere und äußere Prägung der Idee abgeleitet werden kann, müssen wir bei den Übersetzungen, die auf jeden Fall mit Vorhandenem arbeiten, auf dieses sogar eng angewiesen sind, in erster Linie die Struktur der kulturellen und geistesgeschichtlichen Lage zu ergründen suchen. Wie aber stellt sich das deutsche, genauer: das schwäbische Geistesleben um 1830 — denn in diese Zeit fällt ja Kurzens erstes Auftreten als Übersetzer — zu dem Gedanken der Verdeutschung? Er berührt sich eng mit dem Begriff der Weltliteratur. Lessing, „der deutsche Versteher"[1], und Herder, „der deutsche Erfühler des Fremden"[1], hatten die Wege geebnet und versucht, aus ihrem eindringenden Erkennen heraus „sich zur Welt zu erweitern". Sie beide sind die Vorbedingung für Goethes Streben nach einer Weltliteratur, das durchaus kein völlig kosmopolitisches war. Freilich: „Das Goethesche Wort stellte die wachsende Bildung eines literarischen Gemeinschaftslebens der Menschheit fest und erhoffte seine stete Zunahme im Hinblick auf das Ideal eines Einheitslebens der Menschheit überhaupt[2]." Aber er wollte damit auch beitragen zur Weltgeltung des deutschen Volkes und zugleich eine innere Bereicherung der deutschen Literatur durch die Rezeption fremder

[1] Fr. Gundolf, Goethe (4. Aufl. Berlin 1918) 682.

[2] Else Beil, Zur Entwicklung des Begriffes Weltliteratur („Probefahrten" 28) 71.

Ausdrucksformen anstreben. Mit diesen tiefgründigen weltliterarischen Bemühungen ist die Hebung des Ansehens der Übersetzer verbunden. Die früher geübte Anonymität wird nun aufgegeben und der Übersetzer dem Originalschriftsteller mindestens gleichgeachtet. Erklärte doch Goethe selbst die hohe Bedeutung der im Übersetzerberuf liegenden Kulturarbeit[1]: „Es ist für eine Nation ein Hauptschritt zur Kultur, wenn sie fremde Werke in ihre Sprache übersetzt."

Sehr bald nachher setzten die im Grunde verwandten Weltliteraturbestrebungen der Romantik ein: das Ziel blieb das gleiche, nur der eingeschlagene Weg führte andere Bahnen. Vor allem aber überwanden sie mit Hilfe von Kants Transzendentalphilosophie, durch die alle die Herrschaft der Antike suchenden Ansprüche der Objektsästhetik gebrochen waren, die Mustergültigkeit der Antike und schufen so erst der Weltliteratur freie Bahn, indem sie eine „prinzipielle Gleichsetzung aller großen dichterischen Leistungen von den höchsten menschlichen Gesichtspunkten aus"[2] anstrebten. Kosmopolitismus allerdings blieb der Romantik fern; denn der Verdeutscher ist ihnen stets ein „Bote von Nation zu Nation[3]", der damit das allumfassende Einfühlen deutscher Sprachkraft und deutschen Geistes in fremdes Gut verkünden sollte. Es ist also ein geistig-imperialistischer Unterton, der sie zu diesem „Hineinverpflanzen fremder Gewächse in unseren Boden"[4] führt, von dem sie außer dem wachsenden Ansehen der Nation auch den inneren Gewinn der deutschen Neuschöpfung sich erhoffen.

So lagen die Aussichten für eine Weltliteratur in Deutschland möglichst günstig. Wie aber nahm sich die Konstellation speziell in Württemberg aus? Im Charakter des Württembergers liegt ein stark konservatives Element; nur langsam und unter dem Eindruck wuchtiger Beweisgründe ist er für neue Ideen zugänglich. So fand auch die von der Frühromantik durchgeführte Überwindung der mustergültigen Antike hier nur recht langsam Ein-

[1] Weimarer Ausg. I 40, 303.

[2] Else Beil a. a. O. 71.

[3] A. W. Schlegel, Ind. Bibl. II 255 (1827).

[4] Aus dem Schluß von Schleiermachers Akademievorlesung. Werke 245.

gang, und Kurz mußte — eben ein starker Beweis für das starre Festhalten an der Einzigkeit der Antike — auf der Lateinschule noch selbst lateinische Disticha dichten. Dabei war ihm vorher schon — ebenso, wie ihm an den Verhältnissen seiner Heimat, der ehemaligen Reichsstadt Reutlingen, historisch die Differenz von württembergischer Gegenwart und reichsstädtischer Vergangenheit aufgegangen war — anläßlich seines Übergangs von der „deutschen" zur Lateinschule der starke Wesensunterschied zwischen seiner lebendigen Muttersprache und den antiken Denk- und Ausdrucksformen auffällig. Freilich war ein liebevolles Eindringen in die antike Literatur durch die poetischen Zwangsmaßregeln zunächst unmöglich gemacht, und mit dem gleichwohl empfangenen Verständnis für lateinische und griechische Kunst und Form regte sich bald das reaktionäre Empfinden und Sehnen nach freiem Gegenwartsausdruck, das sich bei Kurz vorerst in deutschen dichterischen Versuchen Luft machte.

So war Kurz — mehr aus persönlich-psychologischen, als aus sachlichen Gründen — bei seinem Eintritt in das Maulbronner Seminar (1827) der neueren Literatur viel mehr geneigt, als der klassischen. Mittlerweile aber hatten auch ebenso Goethes Weltliteraturforderungen wie die romantischen Bestrebungen schon weiter um sich gegriffen, und vor allem waren die weitblickenden Ausführungen Wilhelm v. Humboldts über die Wichtigkeit des fremden Sprachstudiums in weitere Kreise gedrungen. Insbesondere jene Ansichten, denen er in seinem Aufsatz „Über den Nationalcharakter der Sprache" (1822) und in einzelnen anderen Arbeiten Ausdruck verlieh, waren in ihrer überzeugenden Deutlichkeit allmählich Gemeingut aller Beteiligten geworden[1]. Dies edle Streben erfüllte auch, mit der Zeit wenigstens, einzelne der jüngeren schwäbischen Lehrkräfte. So nahm sich im Maulbronner Seminar der junge, beliebte Repetent Rau[2] dieser geistigen Strömung an

---

[1] „Die Erlernung einer fremden Sprache, auf die richtige Art benützt, ist daher die Gewinnung eines neuen Standpunktes in der bisherigen Weltansicht, da jede das ganze Gewebe der Begriffe und der Vorstellungsweise eines Teiles der Menschheit enthüllt." (Werke, herausgegeben von Leitzmann V.)

[2] Später Pfarrer in Rietenau.

und erteilte — damals noch ein sehr bemerkenswertes Verdienst — im Winter 1829/30 freiwillig teilnehmenden Seminaristen englischen Unterricht. Daß Kurz ebenso wie viele andere schon infolge ihrer reaktionären Stellung gegenüber den klassischen Sprachen an diesen Unterweisungen mit ganzer Seele teilnahmen, ist leicht vorzustellen. Freilich bewegten sich diese nur innerhalb elementarer Grenzen. Doch die impulsiven, poetisch veranlagten jungen Leute waren in ihrer Begeisterung und ihrem Wissensdrang bald darüber hinaus: sie wollten fremdes Gedankengut nicht nur aus der Sprache, sondern auch aus der Dichtung kennen lernen. In diesem drängenden Verlangen fanden sich denn sehr bald einige kleinere Gruppen von Seminaristen zusammen, die sich über englische Poesie hermachten. Auch Kurz hatte sich mit einigen seiner engsten Kameraden, vor allem mit dem nachmaligen Philosophen Zeller, zusammengetan; und nun wurde sofort Shakespeares „Hamlet" mit Hilfe der Eschenburgschen Übersetzung gelesen, dann Goldsmiths „Landprediger", Ossian, Moore, Scott, vor allem aber der damals — seit Goethe auf ihn hingewiesen hatte — vergötterte Byron: „Der mächtige Eindruck des dichterischen Genius in Verbindung mit dem eigentümlich fremdartigen Reiz der Sprache weckte den Trieb des Nachstammelns. Was angeklungen, was ergriffen hatte, das mußte sofort, gleichwie mit Naturnotwendigkeit, übersetzt sein, und die Übersetzungen schossen wie Pilze auf[1]."

Aus diesen jugendlichen Versuchen aber ging Kurzens erste Publikation hervor. „Die Übersetzungen hatten nach und nach den Umfang einer kleinen Sammlung gewonnen und deuchten dem Verfasserpaare gegenseitig gelungen zu sein, daher die anfängliche Verschämtheit . . . kühneren Regungen Platz machte und wir immer tiefer von der Überzeugung beseelt wurden, die ‚Dinger' würden gar kein übles Bändchen geben[2]."

Tatsächlich erschien die Sammlung, nachdem noch ein dritter Freund, E. Bilhuber, einige Verdeutschungen hinzugefügt hatte,

---

[1] Hermann Kurz, „Jugenderinnerungen". W. F. IX 83.

[2] Hermann Kurz a. a. O. W. F. IX 83.

anonym 1832 unter dem Titel: „Ausgewählte Poesien von Lord Byron, Thomas Moore, Walter Scott und andern in teutschen Übertragungen" im Verlag von Kurzens Vetter, B. G. Kurtz in Reutlingen. Leider ist — obwohl Zeller versichert, daß drei Viertel der Übertragungen Kurz zuzuschreiben seien — sein Anteil nicht mehr genau festzustellen, da sich bei der jugendlichen Unfreiheit der Verdeutschungen stilistische Kriterien kaum mit Sicherheit ergeben. Doch habe ich in jenem Manuskript Kurzens[1], das er für eine zweite — dann nicht zustandegekommene — Gedichtausgabe vorbereitete, wenigstens einige, die Kurz selbst scheinbar für die besten hielt und die er in die neue Sammlung aufgenommen wissen wollte, handschriftlich feststellen können[2]. Außerdem sind auch zwei von den sieben Moore-Gedichten, die Kurz für Silchers „Ausländische Volksmelodien" lieferte, in den „Poesien" enthalten[3].

Auch diese wenigen Gedichte gewähren uns schon einen Einblick in Kurzens damalige Übersetzungstechnik: wir haben sie uns noch recht primitiv vorzustellen. Starkes Kleben am fremden Text und dabei dennoch manch schwunghafte, vielleicht stillos schwunghafte Wendung. Andererseits aber fehlt gerade bei den Moore-Übersetzungen jenes feine Einfühlungsvermögen, aus dem allein die fremdländische Individualität widerstrahlen kann. Vor allem ist es das sentimental-lyrische Gefühlsmoment, in dem Kurz versagt. So sinkt Moores tief empfundenes "Dear harp of my country" sehr bedenklich zu prosaischer Kühle herab.

Das starke, oft krampfhafte Anklammern an die Vorlage macht sich aber nicht nur ideell und im Sprachausdruck, sondern auch rein syntaktisch bemerkbar, so daß mancher Vers undeutsch klingt. Dagegen steht das rhythmische Empfinden in einzelnen Gedichten, wie z. B. in Moores "The harp that one Tara's halls" sehr hoch. Das fein empfindende wortmusikalische Verstehen

[1] Im Besitz der Kgl. Landesbibliothek zu Stuttgart.

[2] S. 64 „Der Kranz" (Moore), 66 „Anakreontisches Lied" (Moore), 67 „In ein Album" (Byron), 108 "Come, take the harp" (Moore), 111 "The harp ..." (Moore), 118 „Abschied von der Harfe" (Moore).

[3] „Oft in der stillen Nacht" und „Horch, die Wellen tragen bebend".

Kurzens kommt schon in einigen dieser Erstlinge sehr zum Ausdruck. Dieses stark sangbare Element wird auch der Anlaß gewesen sein für Silchers musikalische Verwertung einiger Lieder. Es sind wohl die beiden Perlen der Sammlung, die er wählte. Dennoch fehlt ihnen die letzte Reife. Wohl gelingt ihm im „Vesperchor" ebenso wie Moore jenes bloß im Sprachcharakter gelegene, unvergleichliche Anschwellen vom sanftesten Pianissimo zum mächtig wilden Fortissimo und wieder das allmähliche Verhallen. Und doch weist die künstlerische Wortwahl noch nicht das Gepräge souveräner Sprachbeherrschung auf.

Noch viel sangbarer aber gestaltete Kurz, gleich Moore, das Gedicht „Oft in der stillen Nacht". Auch hier versteht er, gerade die heikelsten Punkte des lyrischen Flusses, die Refrainvariationen, in feiner Unterscheidung herauszuarbeiten. Daneben aber müssen unliebsame lyrische Hilfsmittel den poetischen Bau vollenden helfen und erwecken trotz allem mitunter noch dilettantischen Eindruck. — Schwächer als Dichtung — viel besser in der Komposition — als die beiden vorgenannten, ist die auch schon in Maulbronn verfaßte, noch heute vielgesungene Verdeutschung von Moores „Stumm schläft der Sänger", die Kurz ebenfalls Silcher zur Verfügung gestellt hatte.

Waren die Maulbronner Übersetzungen lediglich aus der Freude am sprachlichen Können, aus der jugendlich-vermeintlichen Sprachvirtuosität hervorgegangen, ohne daß Kurz die tiefere Bedeutung der Weltliteraturbestrebungen und ihr innerer Sinn oder auch nur die grundsätzliche Methodik des Übersetzens klar geworden wäre, wird seine Stellung gegenüber der Verdeutschungsarbeit in seinen Tübinger Hochschuljahren eine ganz andere. Goethe war gestorben, und immer klarer trat, trotz Menzel, gerade in Württemberg die Lauterkeit seines Lebenswerks — das infolge seiner Unberührtheit von der Julirevolution von mancher Seite angezweifelt worden war — hervor. Nun erst fühlte man sich kritisch frei und objektiv seinem Schaffen gegenüberstehen und konnte guten Gewissens, befreit von der lebendigen Autoritätsgewalt, an eine Abschätzung der Zukunftswerte Goethescher Anregungen gehen. So erkannte man insbesondere auch in Schwaben erneut die hohe

Bedeutung einer deutschen Weltliteratur. Die Leitlinie blieb die von Goethe vorgezeichnete. Die Methodik aber erfuhr manche Wandlungen, die zum Teil von der Romantik bestimmt wurden, zum Teil aber auch abhängig waren von jenem kritischen Denker, der das geistige Leben dieser Epoche beherrschte: Hegels Wirken gibt nun den Grundton an für die geistige Auffassung translatorischer Bestrebungen. „Wohl wußte und betonte Hegel, daß es insbesondere unter den europäischen Nationen eine familienhafte Gemeinschaft gäbe, die auch auf ihr völkerrechtliches Verhältnis untereinander einwirkte und ihren reinen, rücksichtslosen Interessenkampf mildere. Aber diese Milderung der Machtkämpfe bedeutet . . . keine Fesselung der autonomen Machtpolitik der einzelnen Staatspersönlichkeiten, sie ist vielmehr eine ungezwungene Folge der europäischen Kulturgemeinschaft, des allgemeinen Prinzips ihrer Gesetzgebung, ihrer Sitten, ihrer Bildung. Sie wird den Staaten nicht von außen, von einer über ihnen stehenden Instanz anbefohlen, sondern sie erwächst aus ihrem eigenen inneren Leben und aus ihrer natürlichen, geistig-sittlichen Verwandtschaft[1]." Damit verband sich jedoch in dem Aufnahmevermögen der Württemberger Kreise noch eine andere Vorstellung Hegels: die von der dominierenden Menschheitsnation. Nicht hielt er mehr wie Fichte und Schiller, wie Humboldt und die Frühromantiker fest an der Anschauung, daß die deutsche Nation „schlechthin die Menschheits- und Universalnation sei, sondern seine Ansicht war, daß es in jeder Epoche der Weltgeschichte ein weltgeschichtliches Volk gäbe als Träger der jeweiligen Entwicklungsstufe des allgemeinen Geistes[2]."

Das war nunmehr der geistige Antrieb deutscher Bestrebungen nach einer Weltliteratur; man fühlte sich als „weltgeschichtliches Volk", das den Ausdruck der Gesamtkultur in sich zu vereinigen habe. Dies auch der Grund, warum gerade Kurzens Generation, warum man um jene Zeit gerade in Hegels Heimat, wo eben vor allem die theoretisch-spirituellen Seiten seiner Philosophie gewirkt

[1] Friedr. Meinecke, Weltbürgertum und Nationalstaat. Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates (München 1908) 268 f.

[2] Friedr. Meinecke a. a. O. 270.

hatten, die besondere innere Berufung fühlte, fremdes Kulturgut der deutschen Literatur einzuverleiben, in deutschen Landen heimisch zu machen. Ältere, wie Mörike, Notter, Pfizer, jüngere, wie Adelbert Keller, Finckh, Seeger, Herwegh und Kurz: sie alle haben sich — nach Schwabs Vorgang — ihr Leben lang werktätig um die Verwirklichung der Weltliteraturidee bemüht.

Von philologisch-literarhistorischer Seite war es vor allem der geistvolle Tübinger Privatdozent Moritz Rapp, der die jungen Leute in seinen Vorlesungen, Übungen und Liebhaberaufführungen heranzog zu eifriger Übersetzertätigkeit. Das Hauptgewicht fiel dabei auf die romanischen Literaturen: für Kurz, den nunmehrigen Hörer der Theologie an der Tübinger Universität, der in Maulbronn neben dem Englischen auch noch allein begonnen hatte Italienisch zu treiben, eine willkommene Ergänzung. Schon während dieser Studienjahre entstehen eine Menge von Übersetzungen spanischer, französischer, italienischer, englischer und sogar holländischer Gedichte, die zum Teil in der Gedichtausgabe von 1836 abgedruckt sind. Bedeutung haben sie weder als Übersetzungen, noch für Kurzens Entwicklung; wohl aber geht aus ihnen hervor, daß aus dem planlosen Verdeutscher der Maulbronner Jahre ein bewußter Übersetzer geworden war, der die Grundsätze seines Nachschaffens wohlweislich überlegt. Ebendies ist aber auch der Grund der Bedeutungslosigkeit jener Übertragungen: sie sind zu gezwungen; der sich entwickelnde Künstler ringt zu sehr noch mit seiner eigenen Sprache, als daß er die souveräne Reife der Sprachbeherrschung, die die Grundbedingung jeglicher Übersetzungskunst darstellt, aufwiese. Desto wirksamer war jene Zeit für sein Werden, für seinen prinzipiellen Standpunkt gegenüber all seinen künftigen Verdeutschungen.

Es ist äußerst charakteristisch, daß die Reife dieser Grundsätze sich zunächst an einem Werk der so viel konziseren griechischen Sprache offenbart. Und ebenso bezeichnend für den stets in reaktionären Schwingungen sich bewegenden Schaffens- und Willensrhythmus Kurzens, daß er nun wieder anfing, sich mit klassischer Literatur zu befassen. Vor allem sind es die Tragiker, die ihn interessieren. Schon im Juni 1835 schreibt er an Keller: „Οἰδίπους

ἐπὶ Κολώνῳ, den ich wieder vorgenommen, ist nächstens fertig", und nicht ganz ein Jahr später, schon als freier Schriftsteller, berichtet er (5. Mai 1836 an Keller): „Ödipus ist fertig und muß nun eine strenge Revision erleiden, wozu ich Dich bestens gebeten haben will, mir den Kommentar von Paulla-Hocheder zu besorgen, aber bald." — Leider ist das Manuskript schon bei Kurzens Lebzeiten — scheinbar auf dem Wege von einem Verleger zum anderen — verschwunden, so daß ich im Nachlaß nur das Konzept einiger Chöre[1] aus dem „Ödipus auf Kolonos" wiederfinden konnte. Doch genügen eben diese charakteristischen lyrischen Partien, um Kurzens damalige Übersetzungsmethodik, die, dem ganzen Gehaben der Zeit und der Hochschuljahre entsprechend, schon eine kritische war, kennen zu lernen.

Wie aber stellte sich Kurzens kritische Auffassung zu der seiner Zeitgenossen? Goethe hatte sich das Verdeutschen auf seine Weise erleichtert: „Die äußere Form, d. h. die Metrik und den Gedanken- oder Bilderinhalt, hat Goethe wiedergeben wollen, aber nicht die innere Rhythmik, den Tonfall jedes Verses bis ins Einzelne hinein. Er überblickte einen Vers, eine Strophe, einen Abschnitt, nahm aus einer gewissen Distanz das Ganze seines Inhalts auf und formte diesen in Goethische Sprache um, ohne innerhalb dieser Einheiten noch nach Unter- und Nebentönen zu lauschen[2]." Und aus dieser freien Auffassung heraus konnte Goethe auch zum Kanzler Müller sagen: „Beim Übersetzen muß man sich nur ja nicht in unmittelbaren Kampf mit der fremden Sprache einlassen. Man muß bis an das Unübersetzbare herangehen und dieses respektieren." — Dennoch hat Goethe fein differenziert und dreierlei chronologisch aufeinander folgende Arten der Übersetzung unterschieden[3]: die erste, eine schlicht-prosaische, die zunächst die „eigenen Sinne" unter Negierung jeglichen poetischen Enthusiasmus sprachlich mit der fremden Literatur bekannt macht; darauf folgt eine zweite Epoche: die parodistische,

[1] Vers 668—719, 1211—1248, 1556—1578 im Besitz der Kgl. Landesbibliothek zu Stuttgart.

[2] Gundolf a. a. O. 705/06.

[3] Bei der Herausgabe des „Westöstlichen Diwan".

in der man sich zwar in die Zustände des Auslands versetzen, sich aber nur den fremden Sinn aneignen kann, um ihn mit eigenem Sinn wieder darzustellen. — Der dritte Zeitraum aber ist der höchste und letzte zu nennen: in ihm möchte man „die Übersetzung dem Original identisch machen, so daß eins nicht anstatt des anderen, sondern an der Stelle des anderen gelten solle". Hiebei muß sich der Übersetzer so eng an das Original anschließen, daß er mehr oder weniger die Originalität seiner Nation aufgibt und so ein Drittes entsteht, „wozu der Geschmack der Menge sich erst heranbilden muß". Diese dritte Epoche muß aber deshalb als letzte angesehen werden, weil eine Übersetzung, die sich mit dem Original zu identifizieren sucht, sich zuletzt der Interlinearversion nähert und hiedurch das Verständnis des Originals ganz bedeutsam erleichtert. „Hiedurch werden wir an den Grundtext hinangeführt, ja getrieben, und so ist denn zuletzt der ganze Zirkel abgeschlossen, in welchem sich die Annäherung des Fremden und Einheimischen, des Bekannten und Unbekannten bewegt[1]." Jede solche Übersetzung soll demnach eine „Hungerweckerin" sein.

Neben dieser weitverbreiteten Einteilung Goethes — er selbst erreichte in der Regel nur die zweite Epoche — waren aber außer Humboldts Forderungen nach „einfacher Treue", nach Wahrung des Charakters mit Hintansetzung aller Zufälligkeiten und nach einer „gewissen Farbe der Fremdheit", die aber nur das Fremde und nicht die Fremdheit an sich fühlen läßt, noch die allgemeingültigen Verdeutschungsgrundsätze der Romantiker nachhaltig wirksam. Von den allgemeinen Forderungen der Romantik sind insbesondere die unbedingte Unterordnung unter den Autor, der nicht mehr aus Neugier, sondern aus Bewunderung übersetzt werden soll, das Gebot der Einfühlung, und zwar nicht nur in kongeniale Dichter, und die individualistische Wertung jeder einzelnen Übersetzungsleistung — jeder übersetzt subjektiv — hervorzuheben. Von den bedeutsamen Anschauungen der einzelnen Romantiker war vor allem Novalis' Begriff einer „verändernden Übersetzung", die

[1] Weim. Ausg. I 7, 235 ff. (1819): Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des Westöstlichen Diwans: „Übersetzungen."

nur die Idee des Originals genau übernehmen soll, seine Vorstellung vom „Dichter des Dichters", der seine Übersetzung nach seiner eigenen und des Originaldichters Idee zugleich reden lassen soll, und seine Ansicht, der Unterschied zwischen Dichter und Übersetzer sei nur ein zufälliger, sehr bekannt geworden; auch Novalis' Begriff der „mythischen Übersetzung", die nicht das wirkliche Kunstwerk, sondern das Ideal desselben darstellen möge, war allbekannt, wenn man die praktische Ausführung desselben auch nicht für gut möglich hielt. — Eingehend hatte sich auch Schleiermacher mit dem Übersetzungsproblem befaßt: er verlangte vorerst, die Übersetzung müsse so ausfallen, wie der Originaldichter geschrieben hätte, wenn er Deutsch gekonnt hätte und fordert auch ein — je nach den zu übertragenden Sprachen verschieden — fremd klingendes Übersetzerdeutsch. Dabei sieht er die eigentliche Schwierigkeit der Frage nur in der Übertragung fremder Ideen, für die im ideellen Erleben des deutschen Denkens kein Analogon gefunden werden kann. Das bloß Unbekannte ist übersetzbar, das absolut Fremde nicht. — Auswege aber deutet der an, der dem Übersetzungsproblem vor allem praktisch nahegetreten war: A. W. Schlegel. Er, der nicht nur den Gehalt, sondern auch die Form übertragen wissen will, führt uns an zwei Punkten über die oben bedeutete Schwierigkeit hinaus, wenn er auch selbst mit der Lösung nicht ganz zufrieden ist: durch die „Paraphrase" und die „Nachbildung". Während die Paraphrase die Irrationalität der Sprachen bezwingen will und, indem sie die fremde Ausdrucksprägung durch „Hinzufügen beschränkender und erweiternder Bestimmungen" möglichst zu erreichen sucht, so eine annähernde Genauigkeit anstrebt, beugt sich die Nachbildung dagegen unter die Irrationalität der Sprachen und versucht als Nachbild ein Ganzes herauszuarbeiten, welches „aus merklich von den Teilen des Urbilds verschiedenen Teilen zusammengesetzt" ist und doch für den Leser „soviel möglich dasselbe ist, was das Urbild seinen ursprünglichen Lesern leistete".

Vor dem letztangedeuteten Problem des absolut Fremden stand auch Kurz bei seiner Sophokles-Übertragung. Zumal bei den unserer Empfindungsstruktur recht ferne stehenden Chören. Wäh-

rend sein berühmter Landsmann[1] Joh. Jak. Donner fünf Jahre später altmodisch sich dem griechischen Wortlaut viel zu eng anschloß und in meist verunglückter Nachfolge Solgers die Metra der Chöre, „die dem modernen Ohre fremd und künstlich erscheinen", genau nachbildete, wendet sich Kurz einer Methode zu, die zwischen den beiden Schlegelschen Auswegen, der Paraphrase und der Nachbildung, liegt, und die für ihn in eins schmolz mit Goethes „parodistischer" Übersetzung: Umschreibung und Ersatzneubildung der geistigen Moleküle fügen sich zusammen zu einem Ganzen, das den Eindruck des Originals nachempfinden läßt, aus dem Sinn des Urbilds geboren ist uud dennoch die individuelle Hand des Nachschöpfers verrät. Doch kommt auch Schleiermachers Idee einer Übersetzersprache zu ihrem Recht: freilich erreicht Kurz dieses Ziel vor allem mit rhythmischen Mitteln. Dennoch lassen die erhaltenen Teile — trotz mancher kleinen philologischen Versehen — in ihrer trochäisch-daktylischen Rhythmik viel unmittelbarer das Gepräge griechischer Kunst ahnen, als die allzu pedantische Art Donners. — Um die gleiche Zeit war auch eine Übersetzung von Äschylos' „Agamemnon" und eine von dessen „Prometheus" entstanden, deren Manuskripte leider das Schicksal des „Ödipus auf Kolonos" teilten. Nur der prachtvolle kurze Gesang des Wächters, der jubelnd Troja in Flammen anfgehen sieht, ist handschriftlich erhalten und weist übersetzungstechnisch auf die gleiche Entwicklungsperiode Kurzens hin, wie die Ödipus-Verdeutschung. —

Schon vor der Fertigstellung des „Ödipus auf Kolonos", scheinbar zu Beginn seiner Vikariatszeit, oder knapp vorher, hatte sich Kurz unter dem Eindruck von Rapps Cervantes-Vorlesung mit spanischer Literatur beschäftigt; vor allem ist es der Meister des „Don Quixote" selbst, der ihn reizt und dessen Komik seine Dichtung manchen Zug verdankt. Wie aber Kurz in seinen literarhistorischen Arbeiten stets das Problematische lockt, so wählt er auch hier für eine Übersetzung jene Novelle, die man

[1] Donner ist zwar in Krefeld (Preußen) geboren, stammt aber aus schwäbischer Familie und verbrachte den größten Teil seines Lebens in Stuttgart.

posthum den „Novelas exemplares" angefügt hat und von der man heute noch nicht endgültig weiß, ob Cervantes ihr Verfasser ist oder nicht: „La tia fingida", die unter dem Titel „Die vergebliche Tante" 1836 bei Hallberger in Stuttgart erschien[1]. Wie vorhin schon angedeutet, entwickelte sich das sprachbeherrschende Reifeverhältnis gegenüber den einzelnen fremden Sprachen bei Kurz nicht gleichmäßig. Während er für die exakten antiken Sprachen schon im „Ödipus auf Kolonos" den annähernd richtigen deutschen Ersatzton fand, bedurfte er für die moderneren Sprachen ob ihrer geringeren Distanz und einer deshalb schwierigeren Einfühlungsmöglichkeit längeren Studiums und vor allem starken Eigenkönnens in der Muttersprache. So reicht auch die Verdeutschung der „Tia fingida" lang nicht heran an die ausgezeichnete Sophokles-Übertragung. Dennoch ist der Fortschritt gegenüber der in der Gedichtausgabe (1836) abgedruckten Verdeutschung der spanischen „Romanze von Alhama" ein sehr bedeutender. Denn während dort bloß der spanische Bombast ohne die hinter dieser Maske versteckte Volksseele zum Ausdruck kam, spricht aus der übersetzten Prosanovelle der wahre Geist spanischen Volkstums, wie er kaum sonst so deutlich zu erkennen ist als bei Cervantes, für dessen bestimmtes Eigentum wegen „Struktur, Ton und Haltung, besonders der heiteren Energie und Raschheit der Darstellung" sowie der nationalen Richtung auch Kurz die Novelle hält. Mit mancher Geschicklichkeit windet er sich durch die leichtfertige Erzählung und steigt in der Verdeutschung der gelegentlich eines Ständchens eingestreuten, die schlecht dichtenden Zeitgenossen des Cervantes persiflierenden Gedichte und auch in der in der Moralpredigt der vorgeblichen Tante enthaltenen glänzenden Charakteristik der einzelnen spanischen Volksstämme zu ganz ersprießlicher Höhe. Doch tritt die oben angedeutete sprachliche Unsicherheit insofern noch ziemlich stark hervor, als man ganz deutlich das Streben nach einer der Originalsprache kongenialen Übersetzersprache erkennen kann, deren völliges Erreichen natürlich sehr stark von der

---

[1] Als spanische Vorlage diente ihm die 1821 in Madrid erschienene, von Miguel de Burgos besorgte Ausgabe der „Novelas exemplares".

Muttersprachebeherrschung, aber auch von dem Wiederschaffensvermögen aus fremdländischem Geiste abhängig ist. So führt dieses Bemühen den noch schwankenden, jungen Schriftsteller recht oft zu direkten Romanismen[1], die aber kaum zum inneren Verständnis des romanischen Sprachcharakters beitragen können, sondern nur ästhetisch störend wirken. Die Gesamtwirkung jedoch kann als eine gute und spezifisch spanische bezeichnet werden, da Kurz besonders für das Südlich-Studentische der Novelle großes Verständnis zeigte.

Noch im selben Jahr übersetzte Kurz — bloß des Verdienstes halber — den „Geist des Judentums" aus dem Englischen des älteren Disraeli. Künstlerische oder auch nur übersetzungstechnische Werte wohnen diesem Buche nicht inne. Dennoch trug auch diese Verdeutschung bei zu einer gesteigerten Empfänglichkeit für englische Ausdrucksweise: in ihrer prosaischen Klarheit bedeutsam vor allem für die in der englischen Sprachstruktur liegende Logik des Ausdrucksvermögens.

So ward selbst diese Brotarbeit eine wichtige Vorbereitung für Kurzens Mitwirkung an einer Byron-Ausgabe[2], an deren Verdeutschungsarbeit sich auch noch Ortlepp und Kottenkamp beteiligten und die 1838—1839 als Taschenausgabe bei Hoffmann in Stuttgart erschien.

Daß Kurz gerade damals für eine Byron-Ausgabe gewonnen wurde, war tragische Ironie. In seinen jungen Jahren ein heißer Verehrer des Engländers, haben ihn die harten Lebenserfahrungen weggetrieben von jeder Phantastik, besonders aber zum Gegner jeglicher Äußerung des Weltschmerzes gemacht. Und eben in jenen Tagen, da Kurz Byron übersetzt, entdeckt er erst so recht die Wesensdistanz zwischen ihm und dem englischen Poeten: es ist die gleiche Zeit, in der der polemische Epilog zu seiner Vers-

[1] Z. B.: „Diese sahen am Fenster eines Hauses zur Fleischbank den Laden geschlossen."

[2] Lord Byrons Sämtliche Werke. Nach den Anforderungen unserer Zeit neu übersetzt von mehreren. 10 Bände, Stuttgart 1839; zweite verbesserte Auflage, Stuttgart 1845; dritte gänzlich umgearbeitete, verbesserte und vervollständigte Ausgabe, Stuttgart 1856 (ohne Kurzens „Giaur").

erzählung „Die Reise ans Meer“ entsteht, in dem Kurz nicht nur jegliche Tendenzdichtung, sondern auch jede weltschmerzliche Regung ablehnt. Auch schreibt er schon am 19. April 1838 an Mörike: „Das beste ist, daß ich meine Schadhaftigkeiten einsehe, und so hab' ich längst, den Byron voran, alle Engländer über Bord geworfen, excepto Homero, scil. Walter Scott, der mir immer bedeutender wird.“ Dennoch muß er die virtuose, ideelle Gestaltungskraft Byrons anerkennen[1]. Von dieser persönlichen Stellung werden natürlich auch Kurzens Übertragungen abhängig; doch wohl nur grundsätzlich und nicht qualitativ. Hatte er für die spanische Novelle innigen Anteil gefühlt, hatte er sie gewissermaßen aus dem spanischen Volkscharakter heraus nachzubilden versucht, so stand er seiner jetzigen Arbeit in objektiver Entfernung gegenüber. Aus der engen Anteilnahme, aus dem liebevollen Einfühlen heraus war Kurz bei der Übertragung der „Tia fingida“ bemüht gewesen, ein der Originalsprache homogenes Übersetzeridiom zu finden. Nun aber wird aus dem liebevollen Einfühlen ein kritisches Durchdringen; und abgesehen davon ist die Ausdrucksdifferenz zwischen neuenglischer Dichtung vom Anfang und deutscher vom zweiten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts nicht so groß, daß da an eine in dieser Richtung fruchtbare Lösung des Übersetzungsproblems gedacht werden konnte. Gleichzeitig aber war es auch Kurzens mittlerweilen poetisch wie wissenschaftlich starke Fortschritte aufweisendes historisches Erfassen, das bei der Lösung der Aufgabe mitsprach. Alles Denken wird ihm zu historischem Erleben. Jedes gedankliche Objekt, dem er gegenübersteht, erscheint ihm in gewisser Entfernung, die er historisch empfindet und aus der heraus sich ihm ein Neues, objektiv Erstandenes kristallisiert. Dieser Denkweg ist auch der Anlaß, daß Kurz in seiner Byron-Übertragung bei Schleiermachers Prinzipien ver-

[1] Stuttgart, 27. November 1838 schreibt er darüber an A. Keller: „Ich arbeite gegenwärtig an einer Übersetzung Byrons mit und bin am ‚Gefangenen von Chillon‘. Es geht nicht so leicht, als ich gedacht hatte; doch geht es, etwas Deutsches zu liefern, und ob ich mich gleich lebhafter als je überzeuge, daß Byron nur ein halber Poet ist, so ist er doch ein so wunderbarer Kerl, daß er diesen Tribut wohl verdient.“

2*

harrend, nunmehr nicht seiner Forderung nach einer Übersetzersprache folgt, sondern sich bemüht, ein anderes Verlangen Schleiermachers zu erfüllen: er will eine Neuschöpfung der Dichtung aus deutschem Sprachcharakter herstellen: „Wer Byron treu übertragen will, muß seinen Sinn und Gehalt genau wiederzugeben suchen, aber in denjenigen Formen und Ausdrücken, welche Byron hätte wählen müssen, wenn er deutsch geschrieben hätte. Indem er ihn überträgt, muß er sich ihn als deutschen Dichter denken und ihn als solchen reden lassen", erklärt Kurz im Vorwort zur dritten Auflage von Byrons Werken.

Die Teilung der Übersetzungsarbeit an der Gesamtausgabe war ganz willkürlich vorgenommen worden, so daß Kurz sowohl epische als auch dramatische Dichtungen Byrons zu übertragen hatte: Den „Gefangenen von Chillon" und „Die beiden Foscari", „Tassos Klage" und den „Werner", den „Verwandelten" ebenso wie den „Giaur" und die „Insel". Die künstlerische Höhe der Übertragungsarbeit selbst war in ihrer Entwicklung mannigfaltigen Schwankungen unterworfen.

Zunächst ging Kurz an eine Verdeutschung des „Gefangenen von Chillon". Vor Kurz hatte man wohl den meisten Wert auf die Übertragung des Grafen von Haugwitz gelegt, die im vierten Teil der von Adrian 1830 zu Frankfurt herausgegebenen deutschen Byron-Ausgabe erschienen war. Nach Kurz kam vor allem die Übersetzung Adolf Böttgers in Betracht. Sie beide werden von Kurz weit überholt. Heute freilich schätzt man vor allem Gildemeisters Byron-Ausgabe. Doch reicht Kurz gerade im „Gefangenen von Chillon" mindest an ihn heran. Denn was Kurz bietet, ist nicht Haugwitzens starr-formelles Anklammern an die Vorlage, nicht jenes Sich-vom-Urtext-befreien-Wollen und nicht -Können, aber auch nicht Böttgers geschniegelte Manier der Wortnachbeterei; sondern es ist eine wahrhaftige Nachschöpfung, ein volles tragisch-lyrisches Durchleuchten des epischen Monologs. Wie aber Kurz gerade in jenen Jahren — zunächst wissenschaftlich und bald nachher auch dichterisch — in sich die völlige Überwindung der Romantik vollzog, so warf er nun einen Hauptwesenszug, dem sein demokratischer Altruismus von jeher wider-

strebte, auch für das Übersetzungswerk über Bord: für die Romantik war jede Verdeutschung eine individuelle Leistung des Übersetzers. Kurzens Übertragung des „Gefangenen von Chillon“ dagegen ist eine objektive Wiedergeburt von Byrons Idee-Molekülen — aber aus deutschem Geist. Die von Humboldt geforderte Farbe der Fremdheit ist dabei nur soweit gewahrt, als das außerdeutsche Milieu diese Fremdheit bedingt. Bonnivards schmerzvolles Pathos aber ward auch in Kurz zur Sprache des Herzens: In melodischer (moll!) Rhythmik führt er den Gramgebeugten durch das Momento schicksalsschwerer Tragik zur lyrischen Schönheit des seelenerhebenden, seelenbelastenden Landschaftsblicks, zur lustvollen Qual der Befreiung. „‚Der Gefangene von Chillon‘ ist meisterhaft übersetzt. An einigen Stellen, die ich Ihnen bezeichnen will, hab' ich Sie selber ganz und gar erkannt“, urteilt Mörike (Brief an Kurz, 22. Mai 1839), und wir dürfen ihm nachsprechen. Von den epischen Dichtungen Byrons, die Kurz übertrug, war der „Gefangene“ jedenfalls die künstlerisch höchststehende Leistung.

Nach seiner Vollendung wandte er sich einer dramatischen Dichtung zu: der historischen Tragödie „Die beiden Foscari“, die Platen — natürlich übertrieben — das beste englische Stück genannt hatte. Gerade hier wieder rechtfertigt sich unsere frühere Annahme: das zu übertragende Original ist ihm Objekt: es vermählt sich nicht seiner Seele, sondern seinem Geiste. Nie in seinem Leben war Kurz dramatisch veranlagt; selbst als Lyriker ist er noch episch. Und dennoch trifft er hier ein Schiller sich näherndes tragisches Pathos. Es ist nicht Schlegels „Nachbildung“ allein, aber noch viel weniger Goethes „Parodie“. Doch wie Goethe subjektiv bei seinem Begriff der parodistischen Übersetzung meinte, der Übersetzer möge sich den fremden Sinn zwar aneignen, aber mit e i g e n e m Sinn wiedergeben, so verband Kurz mit der Aneignung des fremden Geistes die allgemein-objektive Nachschöpfung aus der deutschen Ideenwelt: und zwar historisch-kritisch. Die Byrons „Foscari“ kongeniale deutsche Geistesrhythmik schien ihm aber in der Tonart Schillers — in ideell Byronscher Färbung natürlich — gelegen. Aus ihr heraus erwächst ihm — mit Beibehaltung von Byrons metrischer Form —

die deutsche Gestaltung der englischen Tragödie, deren herbe Sprachgewalt er restlos und erschöpfend widerstrahlt, ohne unnötig am Originaltext zu kleben: man könnte sie eine objektiv-parodistische Übertragung nennen. Mit unabänderlicher Wucht der schicksalformenden Mächte stellt er den richtenden Vater und den gerichteten Sohn Venedigs hartherzigen Patriziern gegenüber und verleiht der unglücklich-rasenden Gattin Worte heißer Liebe und leidenschaftlichen Hasses. Und mit gewaltiger Sprachkraft gestaltet er das erschütternde Passionale der beiden Foscari: groß selbst noch im Untergang. War der „Gefangene von Chillon“ die beste von Kurzens epischen Byron-Verdeutschungen gewesen, so sind „Die beiden Foscari“ als die beste dramatische zu bezeichnen.

Weniger gelungen ist die Übertragung der Goethe gewidmeten Tragödie „Werner“. Freilich war da auch Byron weit weniger entgegengekommen. Gerade im „Werner“ erlaubt er sich nämlich syntaktische Unmöglichkeiten und Lässigkeiten, die englisch wohl zu ertragen, im Deutschen aber nicht nur sehr schwierig, fast gar nicht wiederzugeben sind, sondern auch ästhetisch sehr ungünstig wirken. Dennoch findet Kurz auch in dieser mitunter etwas stark gemachten Tragödie aus objektiver Entfernung das Pathos der Theatralik und wird den Szenen natürlicher Menschlichkeit ebenso gerecht wie den Auftritten Byronscher Pose. Bloß daß er diesmal bezüglich einer analogen Wiedergabe aus deutscher Gesinnung im Dunkeln tappt und nicht, wie für die historische Tragödie, den sicheren Rückhalt des großen Vorbilds findet. Er ist seiner selbst nicht sicher: er sucht nach einer Wiedererweckung des ins Schwer-Tragische gewendeten „Mitschuldigen“-Tones und fühlt doch, daß die Brücke dahin schon abgebrochen sei. Diese Unsicherheit veranlaßt auch die mangelhafte Differenzierung der Charaktere, die im englischen Original wohl nicht scharf ausgeprägt, dennoch aber dem feiner Beobachtenden wahrnehmbar ist. Bei Kurz sprechen alle Handelnden zu sehr ein und dieselbe Sprache. Dennoch steht Kurzens Übersetzung immer noch hoch über der Verdeutschung Adrians, der es an der nötigen Wortgewandtheit mangelt und die so, um die geeignete Form herauszubringen, oft zu verpönten metrischen Hilfsmitteln greifen muß.

Weit genialer ist das in mancher Hinsicht den jungen Ibsen vorausahnende dramatische Fragment „Der Verwandelte" erfaßt: sprachlich freier als die übrigen Übertragungen; wir fühlen ein leises Hinneigen zur tiefen Ausdrucksform des „Faust". Tragischer Pessimismus und grinsender Zynismus ist bin an die Grenze des Möglichen aus germanischem Fühlen wiedergeboren, grenzt, dem Original entsprechend, oft schon an die Bizarrerien Grabbes. Doch wie fast nie sonst entfesselt diese Vorlage Kurzens Wortkraft und -plastik, deren treffsichere Technik einzig die lapidare Kürze der Ausdrucksform ermöglicht.

Mit dieser Kraftleistung ist aber — wie dies so oft in Kurzens Lebenswerk zu finden ist — Kurzens Ausdauer zu Ende. Die beiden nachher übertragenen Epen fallen beträchtlich ab. Während der „Giaur" nur eine schwächliche Folie des Originals darstellt und deshalb auch in einer späteren Auflage dann weggelassen wurde, liegt Kurz gerade damals[1] der breite, fast unnatürliche Lyrismus der „Insel" gar nicht. Ja, dieses Nichthineinfinden in das geistige Ausgangszentrum des Originaldichters geht so weit, daß es, trotzdem Kurz Byrons monotones, gereimtes Jambenpaar mit Wielands Versform vertauschte, der Sprache sogar oft an der nötigen Verständlichkeit fehlt.

Große Eigenwerte dagegen weist das zwischen „Den beiden Foscari" und „Werner" übertragene epische Gedicht „Tassos Klage" auf. Es unterscheidet sich übersetzungstechnisch wesentlich von allen anderen genannten Werken. Hier handelt sich's nicht um objektive Nachschöpfung aus allgemeiner deutscher Geisteswelt; hier handelt sich's um „parodistische" Übertragung in Goethes reinem Wortsinn: Aufnehmen der Idee des Originaldichters und Wiedergeben aus ureigenstem Empfinden. „Tassos Klage" hatte Kurz in den Tagen überrascht, da er sich aller Achtung bar und verlassen gefühlt: er war von seinem kongenialen Schicksal betroffen. Deshalb ist seine Übertragung auch trotz aller Übersetzungstreue ein subjektives Bekenntnis. Und wenn Mörike Kurz selbst an manchen Stellen des „Gefangenen von Chillon" zu er-

[1] Später verwertete er Byrons „Insel" zu einem Opernlibretto.

kennen vermeinte, so ist dies noch in viel höherem Maß in „Tassos Klage" der Fall. Sie ist ein Werk voll lyrischer Gewalt und zeugt von ungeheurem Einfühlungsvermögen in das Schicksal homogener Menschen. Hochgemutes Ertragen realer Qualen, dagegen Befreiung aus „des Geistes Kraft", trotz all der unwürdigen Behandlung; trotz all des Vergessenseins die positive Kraft des Zukunfsglaubens, der unverwüstliche Optimismus noch im Vergehen: dies war auch Kurzens Schicksalslenkung und Selbstbestimmung. Ihrer eingedenk, läßt er „Tassos Klage" aus seiner eigenen Seele wieder erstehen, verleiht den jambisch-anapästischen Reimpaaren die eherne Wucht der Persönlichkeit, wandelt dabei, allerdings vielleicht etwas zu sehr, den Hochgesang vergangener Schwäche in den Gefühlsausdruck männlich-daseinsbewußten Überwindertums. Dennoch ein Werk von überzeugender Größe: würdig seines englischen Schöpfers. —

Die für die Byron-Übersetzung — mit Ausnahme von „Tassos Klage" — in Betracht gekommene Übersetzungsmethodik war, wie gesagt, infolge der starken, von Kurz selbst gefühlten Wesensdifferenz zwischen Originaldichter und Übersetzer zu einer objektiv-parodistischen in lediglich historisch-kritischer Beleuchtung geworden: Kurz suchte, nach ideeller Aneignung des fremden Geistes, historisch forschend, in der deutschen Geisteswelt eine der betreffenden Dichtung Byrons homogene Schicht, aus der heraus er objektiv-parodistisch, stets in kritischer Entfernung, die Verdeutschung hervorgehen ließ.

Diese etwas gekünstelte Stellungnahme des Übersetzers mußte sich im selben Augenblick ändern, als er einer Vorlage gegenüberstand, gegen deren geistige Struktur er sich nicht polemisch-kritisch verhielt, sondern zu deren Gehalt er selbst in einem innigen Verhältnis stand, mit deren poetischem Innenleben ein Einswerden mit seiner Seele möglich war.

Solch eine Arbeit lag ihm noch während seiner Tätigkeit an der Byron-Übersetzung vor: „Von größeren Sachen hab' ich übersetzt: Die ‚Foscari', ‚Werner', ‚Der Verwandelte' von Byron und doch auch einmal etwas mit geistiger Teilnahme, den ‚Cymbeline' von Shakespeare", berichtet Kurz am 3. August 1839 an

Mörike. — Schon im Jänner des gleichen Jahres hatte er Keller mitgeteilt: „Becher, vom Verlag der Klassiker, hat mich um eine Shakespeare-Übersetzung angegangen, ich hab' es ihm für später versprochen." Für diese nie zustandegekommene Ausgabe scheint Kurz den „Cymbeline" übertragen zu haben. Das Manuskript aber ging ebenso wie das der klassischen Verdeutschungen noch bei des Dichters Lebzeiten verloren. Dies müssen wir um so mehr bedauern, als Kurz selbst große Stücke auf seinen „Cymbeline" hielt. Doch können wir die Bedeutung dieser Übertragung ermessen an der noch handschriftlich erhaltenen, vermutlich für den gleichen Zweck entstandenen Verdeutschung vom ersten Akt des „König Lear"[1]. Schon im Maulbronner Seminar hatte der junge Anfänger Shakespeare mit Hilfe von Eschenburgs Übersetzung gelesen und seither war seine Liebe zu dem großen Briten — charakteristisch für den poetischen Realismus — nie mehr verstummt; im Gegenteil: sie wurde nur immer noch mehr gesteigert, so daß Kurz in seinem Alter nicht nur die „Lustigen Weiber" ins Deutsche überträgt, sondern dem vollendeten Dramatiker auch eine Reihe von eingehenden wissenschaftlichen Studien widmet.

So stand Kurz von vornherein Shakespeares „König Lear" mit Hochschätzung und Liebe gegenüber, und jedes Wort aus der Tragödie des unglücklichen Königs fand in seinem eigenen Herzen Widerhall. Deshalb mußte eine Übertragung den Ton des Wiedererlebten zu finden suchen. Doch zu sehr war in Kurz die Überwindung der Romantik schon vorgeschritten, als daß dieses Wiedererleben ein rein subjektives hätte sein können. Schlegels Shakespeare-Übersetzungen waren ja im Grunde auch keine rein subjektiven Leistungen in spezifisch-romantischem Sinn, wonach sich jeder seine eigene Übersetzung hätte schaffen müssen; sie waren subjektiv nur insofern, als aus ihnen der typische Vertreter eines bestimmten Zeitalters sprach und Schlegel das Recht hatte, in seiner eigenen Gestaltungspotenz den ideellen Charakter dieser Zeit zu verkörpern. Im Durchschnitt kann ja — im Unterschied zu

[1] Das noch ungedruckte Manuskript besitzt die Kgl. Landesbibliothek zu Stuttgart.

der Dichtung — keine Übersetzung den Anspruch auf stets lebendige — nicht historische! — Bedeutung erheben. „Soviel Sprachen und Zeitalter es gibt, soviel echte Nachbildungen sind möglich — in jedem freilich nur eine[1]."

Daß aber gerade Schlegels Shakespeare-Übertragungen die Generation, aus der sie hervorgingen, in lebendiger Wirksamkeit überdauerte, ja daß sie heute noch unübertroffen dasteht, liegt nicht nur in der genialen Sprachbeherrschung ihres deutschen Meisters, sondern diese Tatsache hat ihre Begründung in dem Erleben aus „leidenschaftlicher Erweckerfreude". „Schlegels Umdichtung ist Frucht eines ganzen von Shakespeare belebten, mit Shakespeare gesättigten Menschenalters. Sie ist Schöpfung, nicht bloß Wiedergabe[2]."

Den Fortsetzern freilich, Dorothea Tieck und dem Grafen Baudissin, fehlte die eminente Begabung ebenso wie das unmittelbare Erlebnis: sie sind lediglich die Erben von Schlegels Errungenschaften und setzen nur den von ihm in genialem Wurf gebahnten Weg fort.

Dies auch der Grund, warum sich jede bedeutsame literarische Strömung gerade an jenen Shakespeare-Dramen versuchte, die nicht von Schlegel übertragen worden waren.

„König Lear" war innerhalb der Schlegel-Tieckschen Ausgabe (1832) in der Verdeutschung des Grafen Baudissin erschienen: ein echter Nachfahre Schlegels; im Stil der Romantik. Wird sie auch heute noch immer zu Aufführungen herangezogen, so lebendig wie Schlegels Umdichtungen ist sie uns keinesfalls. Eine andere bedeutsame Lear-Übertragung tritt erst in den sechziger Jahren in Bodenstedts Ausgabe hervor: die Herweghs. Herwegh ist nicht so ganz Schlegel-Epigone; aber er empfing auch nicht den Geist Shakespeares mit dem beseelenden Hauch der Romantik. Sondern er bemüht sich, Shakespeare abzurunden, zu idealisieren, ihm mangelt das Gefühl für dessen herb-komprimierte Diktion. Herwegh steht in diesem Alterswerk im Bann des nach

---

[1] Friedr. Gundolf, Einleitung zu „Shakespeare in deutscher Sprache", I 8.
[2] Friedrich Gundolf a. a. O. I 8.

der „schönsten" Ausdrucksprägung ringenden Münchner Formenthusiasmus. Die letzte hervorragende „Lear"-Verdeutschung erhielten wir von Gundolf (1913), die zu der Herweghs in genauem Gegensatz steht. Sein Wille ist, „nicht an einem Ideal weiterzubilden, sondern ein Historisch-Gegebenes lebendig festzuhalten". Deshalb will er auch nicht „den Buchstaben opfern, um den Geist zu retten, sondern den Geist im Buchstaben genau vernehmen", womit natürlich nicht mechanische Wörtlichkeit gemeint ist, sondern die genaue, in Rede und Gegenrede ausgeprägte Melodie: „Ist man in die eingedrungen, so schlägt die innere Nötigung, die den Vers in der Ursprache geformt, von selbst in den gleichen Wellen und Gefällen nach, d. h. dieselbe Bewegung der Klang gewordenen Seele schafft sich unwillkürlich dieselben Sprachgefüge, so daß es schwerer wird, unwörtlich zu sein als wörtlich[1]."

Gundolf ist unter den „Lear"-Übersetzern der Naturalist.

Und welche Stellung nimmt Kurzens „Lear"-Verdeutschungsversuch zu diesen drei Übersetzern ein? Wie schon angedeutet, war sein Wiedererleben von Shakespeares Tragödie kein rein-subjektives in romantischem Sinn. Und dennoch war er — im Gegensatz zu den Byron-Übertragungen — seelisch beteiligt: auch Kurz wird zum typischen Vertreter seines literarischen Zeitalters; er erlebte Shakespeare nicht aus der Willkür eines persönlichen Individualismus, sondern aus dem lebendigen Stilgefühl seiner eigenen Zeit, allerdings so, wie er sie empfand, d. h. es schwangen jene Töne der Shakespearschen Tonskala besonders mit, die auch in der für Kurz damals typischen Geistessinfonie erklangen. Wie aber empfand Kurz gerade damals das literarisch-lebendige Stilgefühl seiner Zeit? 1839 hatte er die „Reise ans Meer" geschrieben, in deren Epilog er die Romantik ebenso wie das junge Deutschland und die erotische ebenso wie die politische Lyrik bekämpft und ein literarisches Programm entwirft, das charakteristisch erscheint für jene Richtung, die wir zusammenfassend nach Otto Ludwig als den „Poetischen Realismus" bezeichnen.

---

[1] Friedrich Gundolf a. a. O. I 11.

Und diese geistige Richtung kommt auch in der Verdeutschung des ersten Aktes von „König Lear" zum Ausdruck. Wie aber der „Poetische Realismus" vermittelt zwischen Romantik und Naturalismus, so steht auch — trotz der größeren zeitlichen Entfernung — Kurz' Verdeutschung der Gundolfs näher als der Herweghs.

Hatte die romantische Übertragung eine Eindeutschung dadurch versucht, daß sie, abseits von streng wörtlichem Anschluß, ihren Ehrgeiz darein setzte, den Sinn, die Stimmung Shakespeares wiederzugeben, so setzte Herwegh diese Bemühungen nach der Seite der formell-idealisierenden Tendenz fort; Kurz dagegen suchte viel mehr schon als die beiden in den Wortsinn einzudringen, aus dem gedanklichen Rhythmus desselben heraus eine geistige Analogie zu schaffen. Freilich steht ihm dabei noch nicht Gundolfs nervöse Feinhörigkeit zu Gebote und noch weniger die naturalistische Treffsicherheit des Ausdrucks. Aber viel mehr als Baudissin und Herwegh fühlt Kurz die bestimmte, von Shakespeare gewollte Schattierung vieler mehrdeutiger Ausdrücke und kommt dabei zu einem eigenartigen Realismus des Ausdrucks, der, im Gegensatz zu Herweghs mildernder Verkleidung, auch vor dem Herben nicht zurückschreckt. Eben dadurch wird eine viel größere — auch innere — Treue erreicht: wir kommen Shakespeare viel näher. Auch versucht Kurz nicht, wie Baudissin und Herwegh, englische Phantasie (Bilder) durch völlige Veränderung des tatsächlichen Gehaltes in deutsche zu verwandeln, sondern er sucht sie in dem für seine Geistesrichtung typischen historischen Verstehen zu verlebendigen. Hier aber liegt die dennoch, abgesehen von der zu wenig konzentrierten Ausdrucksform, vorhandene große Wesensverschiedenheit gegenüber Gundolf: auch Kurzens Übertragung erstand, wie die Baudissins (übrigens auch die Verdeutschungen Schlegels) und Herweghs aus literarischer Bildung und bewegt sich in literarischer Lesesprache. Gundolf aber will — eben naturalistisch — gleich Shakespeare, trotz des linguistischen Unterschieds zwischen verbalem Englisch und substantivischem Deutsch, vom gesprochenen Wort ausgehen, Shakespeares mündlichen Stil wiederholen. Was aber Kurz wieder sehr nahe an Gundolf heranführt,

ist die in der Spracharchitektonik zum Ausdruck gekommene feine Unterscheidung der einzelnen Charaktere und Personen; ein Prinzip, das vor allem Herwegh vollständig verfehlte: Lear und Kent, Cordelia und Goneril, Frankreich und Albanien, Edmund und Edgar, Gloster und der Narr: jeder erhielt eine andere Tonart zur Grundlage seines in der Sprachhandlung gelegenen, geistigen Auswirkens, und jede dieser Tonarten ist wieder an einen bestimmten inneren und äußeren Rhythmus gebunden. Wäre Kurzens Werk vollendet worden — es wäre sicherlich die typische „Lear"-Übersetzung des „Poetischen Realismus" geworden, die in ihrer gewaltigen Spannkraft die Herweghsche unbedingt überlebt und uns bis auf Gundolf herauf eine Shakespeare-Erfüllung bedeutet hätte.

Wie aber die schwierige materielle Lage, in der Kurz sich stets befand, so manchen seiner Pläne vernichtete, so manches heranreifende Werk — wie eben die „Lear"-Übersetzung — als Fragment verkümmern ließ, so war sie doch in manchen Fällen auch die Triebfeder bei einer Reihe von Arbeiten, die wir sonst nicht erhalten hätten und die doch, trotz ihrer Zweckstrebungen, bedeutende Werte aufweisen.

Noch während Kurz am Byron arbeitete, fragte der Verleger Hoffmann bei ihm an, ob er eine Übersetzung von Ariosts „Orlando furioso" übernehmen wolle. Da er sich — wie immer — in schlechten finanziellen Verhältnissen befand und die Frage der Unterbringung seines Romans „Heinrich Roller[1]" noch immer nicht gelöst war, Ariost ihm aber anderseits von seinen romantisch-ritterlichen Studententagen her, da er Ausflüge noch hoch zu Roß gemacht, sehr sympathisch war, nahm Kurz den Antrag an und führte die Verdeutschungsarbeit in eineinviertel Jahren zu Ende[2].

Trotz der dem Original gegenüber eingenommenen psychologischen Stellung aber ist der Charakter von Kurzens Ariost-Übersetzung nicht, wie der der „Tia fingida" ein aus dem fremd-

[1] Nachmals „Schillers Heimatjahre".

[2] Kurz begann Ende Oktober 1839 und beendigte die Arbeit am 30. Jänner 1841.

ländischen Idiom herausgefühlter. Das sprachliche Souveränitätsbewußtsein des inzwischen zu reifem Können emporgewachsenen Übersetzers will von einer derartigen primitiven „Farbe der Fremdheit" nichts mehr wissen. Ja, es ist sogar alles vermieden, was nur irgendwie auf eine „Übersetzersprache" hindeuten könnte. Was Kurz in seinem „Rasenden Roland" bot, müssen wir mit A. W. Schlegel als „Paraphrase" bezeichnen: nicht eine lose Nachbildung, sondern der ehrliche Versuch, möglichst an der Hand des Textes vorzugehen und bei unüberwindlichen Schwierigkeiten durch stark anschließende Umschreibung möglichste Annäherung an das Original zu schaffen. Freilich führt dann die episch-breite Veranlagung Kurzens, die wir schon bei der „Lear"-Übertragung beobachten können, in solchem Fall, da er auf ein bestimmtes metrisches Ausmaß beschränkt war, zu — wenn auch meistens unwesentlichen — Auslassungen. Die ganze Diktion weist übrigens keinen eigens hiefür geschaffenen Stil auf; aber wir merken eine eigenartige Stimmung: es ist der zu neuem Leben erweckte Hauch fröhlicher Burschenjahre, der sich ihm unbewußt, wie ein verklärender Schleier über das Ganze breitet. Im Grunde wieder ein Schaffen aus historischer Entfernung: aber aus der viel näher liegenden Entfernung historisch gewordenen eigenen Erlebens, das ihm gerade in dieser Zeit, da er — nach längerer, durch seine mißliche Lage bedingter, Zurückgezogenheit — wieder rege an allem gesellschaftlichen Treiben teilnahm, so recht vor Augen stehen konnte.

Dies Leichtbeschwingte der Stimmung aber, die natürlich im übertragenen Wirkungskreis dann auf den Stil einwirkt, erscheint wohl als die einzigmögliche, wenigstens an Kongenialität hinanreichende Art, dem überaus beweglichen, filmartig von Perspektive zu Perspektive, von Geschichte zu Geschichte in loser Aneinanderfügung überspringenden Renaissancepoeten gerecht zu werden. Dabei gelingen Kurz ebenso die graziösen Erzählungen wie die als Übergänge verwendeten Sentenzen, die warme — nie ans Tragische heranreichende — Färbung der Affekte, wie die stets erstrebte Harmonie, die „elegische Weichheit". Trotz des durchaus deutschen Gepräges ist dennoch „das Kunstideal der Renaissancezeit,

die Darstellung der irdischen Realität in der ganzen Pracht und Fülle ihrer Formen", soweit eine Nachschöpfung aus deutschem Geist überhaupt möglich ist, in starkem Einfühlungsvermögen gewahrt. Ein Element Ariosts aber läßt bei Kurz selbst, nicht nur in seiner Distanzempfindung, gleiche Akkorde anklingen: die fein abgestimmte, nie allzuschroffe Ironie, „welche diese ritterliche Welt nicht zertrümmerte, da man ja immer noch in ihr sich zu spiegeln liebte, aber welche sie doch belächelte und nicht als ernst gemeint nahm". Es ist dasselbe überlegene Gegenüberstehen, in dem sich Kurz, der durch herben Lebenskampf gereifte Mann, seiner tollen Studentenzeit gegenüber fand; nicht romantisch-synchronistische Selbstverspottung gab den Impuls, sondern mild lächelndes Herabsehen auf überwundene Standpunkte.

Vor Kurz war nur eine Verdeutschung des „Orlando furioso[1]" von einflußreicher Bedeutung gewesen: die auch heute noch viel gelesene Übertragung von J. D. Gries (1804—08). Sie hat Kurz große Dienste geleistet[2]: „Ich habe seine Übersetzung häufig benützt, auch da, wo kein Reim, kaum ein Ausdruck derselbe ist; oft aber ist dies der Fall, teils wo ich seine Übersetzung unverbesserlich fand, teils wo das Original eine gleichlautende Übersetzung wörtlich an die Hand gab und jede Umgehung eine bloße Eitelkeit gewesen wäre. Griesens Verdienst kann nur der ermessen, der ihm seinen Weg Schritt für Schritt nachgeht: wieviel war hier urbar zu machen, und wie erklärlich ist es, wenn unebene Strecken zurückgeblieben sind! Wie leicht hat es ein Späterer nach einem solchen Vorgänger! Demungeachtet wird niemand, der eine Vergleichung anstellt, sagen können, daß ich auf den Lorbeeren meines Vorgängers ausgeruht hätte[3]."

Im Gegenteil: die mitunter lähmende Schwere und an manchen Stellen unzureichende ideelle Wiedergabe Gries' ist von Kurz völlig überwunden, wenn auch, was ja im Deutschen kaum je möglich

[1] Vgl. Erich Schmidt, „Ariost in Deutschland" (Charakteristiken I, 45).

[2] Bloß für den elften Gesang hat Kurz die im „Athenäum" erschienene Probeübersetzung A. W. Schlegels benützt. — Die Übertragung von Streckfuß konnte er fast nie in Übereinstimmung heranziehen.

[3] Einleitung zu Kurzens Ariost-Übersetzung I 19.

sein wird, die italienische Grazie der Darstellungskunst nicht erreicht ist. Wenn aber Kurz in der gleichen Einleitung erklärt: „Desto lebhafter fühl' ich, wie weit meine Übersetzung hinter dem Original zurücksteht: die trockene Ernsthaftigkeit dieses Humors läßt sich im Deutschen wiedergeben, aber nicht das piacevole des Tons, womit es vorgetragen ist[1]", so läßt sich bezüglich des letzteren Arguments wohl ziemlich das gleiche von der 1882 erschienenen Verdeutschung Gildemeisters sagen, die nun auch schon wieder — im Gegensatz zu dem meisterhaften Byron — vom Schauplatz verschwunden ist. Noch dazu fehlt diesem Werk Gildemeisters in mancher Beziehung die herbe Frische, der geistige Morgentau, der mit unendlicher Zartheit über Kurzens Übertragung gebreitet ist. Das Verdienst seiner Verdeutschung liegt in der ungeheuren Sprachgewandtheit, die jede unnatürliche Wortstellung und Wendung zu vermeiden weiß. Was aber Kurz in dieser Hinsicht gesündigt hatte, das verstand sein Freund Heyse in seiner Bearbeitung des Kurzschen Textes (Breslau 1880/81) zu verschleifen. Künstlerisch dürfte jedenfalls von allen Ariost-Übersetzungen des neunzehnten Jahrhunderts diese an manchen Stellen von Heyse nachgefeilte Übertragung Kurzens die meisterhafteste und echteste sein[2]: denn sie weiß mit der möglichst kongenialen Nachschöpfung in ideeller Beziehung auch die formale zu verbinden, für die Gries zu wenig gewandte Leichtigkeit des Sprachgefüges besitzt und zu deren Erreichung Gildemeister in seiner Freude an formaler Technik aber zu idealisierende Arabesken anfügt und denselben zu große, vom Pfad des Originals abweichende Konzessionen gewährt. Doch schließt Kurz sich — im Gegensatz zu seinem Lehrer Uhland — an das von Gries für die deutsche Stanzen- (Ottava-rime-) Wieder-

[1] Einleitung zu Kurzens Ariost-Übersetzung I 20.

[2] Folioausgabe. Durchgesehen und herausgegeben von Paul Heyse. Illustriert von G. Doré. 2 Bde. Breslau 1880/81. Über die Art der Heyseschen Feilung äußert sich in seiner köstlich-drastischen Ausdrucksweise Storm in einem Brief (20. Juni 1880) an Gottfr. Keller: „Von Heyse hatte ich gestern Brief aus Alexanderbad bei Wunsiedl, ... vorläufig kastriert er den Ariost nach der Kurzschen Übersetzung in usum delphini mit Doréschen Bildern." Briefwechsel zwischen Th. Storm und G. Keller; herausgegeben von Alb. Köster (Berlin 1904) 91.

gabe geschaffene Prinzip des regelmäßigen Wechsels von männlichen und weiblichen Reimen an [1], und folgt der Regel Heinses und Goethes, indem er fast immer die Reime a und c klingend, b aber stumpf ausgehen ließ [2]. Ein Kunstwerk an sich aber ist Kurzens virtuose Beherrschung der im Deutschen auf die Dauer schwer zu variierenden Reimfolge. So stellt Kurzens Verdeutschung auch nach der formalen Seite hin ein in seiner Art abgerundetes Ganzes dar, und man würde gut tun, künftig statt des historisch-ehrwürdigen Textes von Gries die unserem Empfinden und dem renaissancemäßigen Original viel näher kommende Kurzsche Übertragung abzudrucken.

Wie aber vielfach der geeignete Zeitpunkt für richtige Wertung eines Kunstwerks von der Geschäftstüchtigkeit des Verfassers und Verlegers abhängig ist und so oft in der Öffentlichkeit minderwertige Dichtungen mit großem Lärm gepriesen werden, von denen sich das konservative Publikum dann nicht mehr losreißen kann, während bei weitem höherstehende Schöpfungen unverdient im Verborgenen bleiben, ohne von einem weiteren Kreise gekannt zu sein, so ging's Kurz nicht nur mit seinem Ariost, sondern auch mit einer Verdeutschung von Thomas Moores „Das Paradies und die Peri". Nach mancherlei eigenen Arbeiten und der Übertragung einer Horazischen Ode, die er für Mörikes „Klassische Blumenlese" beigesteuert hatte, wandte sich Kurz dieser schönsten der vier in Moores „Lolla Rookh" eingelegten Erzählungen zu: „Alles, was ich seitdem gearbeitet, ist eine Oper [3], die ihren Komponisten noch nicht gewiß hat, und Byronsche Lieder, als ‚Fare thee well', ‚When we two parted', ‚An Mary und Thyrza'. Gegenwärtig bin ich an Moores ‚Paradies und die Peri'. Ich wäre der fleißigste Mensch, wenn ich zu leben hätte." (22. Februar 1842 an Adelbert Keller). Die erwähnten Byron-Übertragungen, künstlerisch unbedeutend, wurden dann ebenfalls in der vom Verleger sehr verzögerten, erst 1844 herausgekommenen Ausgabe des „Paradies und die Peri" abgedruckt. Dagegen ist Moores phan-

[1] Die romanische Ottava rima weist nur klingende Reime auf.

[2] Reimstellung: abababcc.

[3] Vermutlich die verlorengegangene „Insel Felsenburg".

tastische Erzählung ein deutsches Meisterwerk geworden. Kurz steht nicht mehr dem englischen Werk mit der Distanz des Kritikers gegenüber, wie bei Byron, und nicht mit der infolge der zeitlichen Entfernung nötigen Paraphrasierung, wie bei Ariost. Sondern der lebenbejahende Rhythmus quoll Kurz nun aus dem reinen Empfinden tiefgefühlter Menschlichkeit. Nicht hindert ihn mehr die orientalische Gewandung; sondern nur der impulsive Lebensdrang, die brennende Sehnsucht nach einem positiven Sicherheben über den Schlamm des Alltags beseelte ihn damals mehr denn je; nie würde er selbst dergleichen geschrieben haben; dazu wurzelte er zu sehr im Boden der Heimat; wohl aber ward ihm der fremde Dichter mit seinen fremden Ideen zum feingeformten Körper, dem er eine neue, seine eigene Seele einhauchte. Nicht wurde deshalb ein anderes aus Moores Kunstwerk; aber der sinnendurchglühte Drang nach aufwärts, der vibrierende Pulsschlag der deutschen Wortprägung ist Kurzens eigenes Erlebnis. Wort und Idee, Bild und Ton sind treueste Nachbildung Moores; die Rhythmik aber ist Kurzens eigenstes, deutsches Gut. An Kurzens „Paradies und die Peri" wird uns praktisch so recht klar, was Schleiermacher meint, wenn er erklärt, die Übersetzungsmöglichkeit sei abhängig von der im Volks- und Sprachcharakter gelegenen Ähnlichkeit der Struktur des betreffenden Ideengehalts. Und dennoch ist es keine Übersetzungs„parodie" in Goethes Sinn: Kurzens „Paradies und die Peri" ist eine „Nachbildung" in der Schlegelschen Wortbedeutung, verschärft aber durch Humboldts Forderung von der unbedingten Treue. Die innere Plastik jedoch ist nicht geformt, als ob der Originaldichter Deutsch gekonnt hätte (Schleiermacher), sondern als ob Kurz das dem Gedicht zugrundeliegende Mooresche poetische Urerlebnis in der Stimmung, die ihn zur Zeit der Übersetzung umfing, originell in sich aufgenommen hätte. Turmhoch steht Kurzens Übersetzung sowohl über der Verdeutschung Fouqués (1822), als auch über der von Schumann für sein berühmtes Chorwerk benützten Übertragung Flechsigs (1843). Für Fouqués verbale und metrische Mängel und Flechsigs fehlende poetische Ausdrucksfähigkeit tritt bei Kurz der Zauber stimmungsvoller Stilkunst, tief musikalisch empfundener Ausdrucks-

kraft ein: sie vor allem hätte verdient, daß Kurzens Verdeutschung von Moores „Paradies und die Peri" von Schumann als Vorlage benützt worden wäre für sein unvergleichliches Werk. —

Trotz der nach vielen verlegerischen Irrfahrten nun endlich herausgekommenen „Heimatjahre" und mancher feuilletonistischer Arbeiten war Kurz dennoch gezwungen, fort und fort übersetzerische Brotarbeit zu verrichten. So beteiligt er sich an einer wenig bedeutsamen, von Krabbe geleiteten deutschen Gesamtausgabe von Kapitän Maryats Werken und geht aber auch noch im selben Jahre 1843 an eine Chateaubriand-Verdeutschung für einen Ulmer Verlag. Auch in diesem Fall wieder ist die persönliche Stellung Kurzens zum Originaldichter maßgebend für die Diktionsrichtung der Übersetzung. Menschlich-klar wurde ihm, dem steten Optimisten, eigentlich nur jene Wesensdifferenz, die zwischen Byrons absolut skeptischem und Chateaubriands positiv-kritischem Pessimismus besteht: „... mag auch seine Philosophie von Sympathien bestimmt erscheinen, er hat immer gegen das Unrecht und gegen die im trüben fischende Gewalt gesprochen: er ist ein Beweis, daß der Genius unabhängig ist von dem zufälligen Gewande, welches Zeit und Geburt um ihn geschlagen hat ..." Vor allem aber zieht ihn — außer der „einfachen Form der Erzählung[1]" — die aus dem Geist der Landschaft und der Bevölkerung hervorgegangene, unbedingt anheimelnde Naturschilderung und Naturbeseelung an: „... er hat die Landschaft des Mississippi und die Sitten der Indianer nicht als gemalte Effektstücke aufgetragen, er hat den Geist der Natur und Völker innerlich aufgefaßt und besitzt das Geheimnis der wahren Poesie, welche, indem sie unter jedem Himmelsstrich und in jedem Gewand uns das Menschliche vorführt, uns allenthalben uns selbst, nämlich unser bestes Teil finden und in der Wüste so gut wie zu Hause heimisch werden läßt[1]".

Am nächsten von allem Übersetzten lag Kurz naturgemäß „Atala": behandelte es doch das Problem des Religionsunterschiedes, das Kurz selbst vorher — in der „Glocke von Attendorn" —

---

[1] Kurzens Vorrede zur Übersetzung.

3*

und auch späterhin — in der Fragment gebliebenen Novelle „Der heilige Florian" — freilich in ganz anderer Form angelegentlichst beschäftigte. Dennoch stellt ihn der uneinheitliche Stil vor manches übersetzungstechnische Hindernis: „Mit Recht wurde neben der reizenden Einfachheit die gesuchte und geschraubte Sprache getadelt, welche an manchen Stellen bis ins Unglaubliche ging, und der edle Vicomte hat sich hiedurch zu einer strengen Feile bewegen lassen. Eine Dissonanz hat er nicht ganz überwunden, nämlich daß die schlichte Tonweise der indianischen Reden und Lieder oft plötzlich mit Kadenzen und Prachttrillern französischen Stils durchwoben ist: so empfindet man es wahrhaft als ein kaltes Bad, wenn man in Atalas Gesang, wo sie die Freuden der Heimat aufzählt, unversehens mit den Charmes de la religion zusammengerät. Im Französischen mag so etwas weniger störend klingen; die deutsche Übertragung bot in dieser Hinsicht manche Schwierigkeiten dar." Und dennoch gelingt es Kurz in seinem unendlich feinen, ideellen Anpassungsvermögen, diese stilistischen Abgründe zu überbrücken. Wie aber bei jedem Übersetzungswerk, bei dem er mit Leib und Seele ist, weist auch die Atala-Verdeutschung wieder eine neue, ihr selbst und Kurzens Stellung zu ihr individuell angepaßte Übertragungskonstellation auf. Wie beim „Paradies und die Peri" haben wir es wieder mit einer möglichst wort- und sinngetreuen „Nachbildung" zu tun. Die geheime Gedankenrhythmik aber ist eine deutsche; sie erstand nicht, wie beim „Orlando furioso", aus der historisierten Distanz von des Übersetzers eigenem Erleben, sondern sie erwuchs diesmal aus dem Erlebnis seines eigenen Schaffens. Auf ihrer Grundlage gelingt ihm die überaus zart besaitete Nachschöpfung der leidenschafterfüllten Atala und vor allem das intuitive Nachfühlen von Chateaubriands beseelendem Eindringen in die lebendigen Schönheiten der Natur: Kurz überholt in seiner Atala-Übertragung ebenso die Ende der zwanziger Jahre erschienene, äußerst prosaische und fehlerreiche Verdeutschung von Ehrenfried Stöber, wie die innerhalb der 1827—1832 erschienenen Gesamtausgabe, „übersetzt von einer Gesellschaft von Gelehrten", veröffentlichte Übersetzung von Schnetzler. Erst die noch heute beliebte, 1866 (Hildburg-

hausen) herausgekommene Übertragung von M. v. Andechs darf sich mit Kurz messen.

Weniger lagen ihm die ritterlich-romantischen „Aventures du dernier des Abencerages“, mit deren darin erhaltener, aus deutschem Sprachgeist unmöglich wiederzugebender Ballade er sich vergeblich abmühte; und ebensowenig Anteil nahm er an dem weltschmerzlichen „René“: er widersprach völlig seinem Charakter. Dem ähnlichen persönlichen Schicksal entsprach beim Franzosen eine negativ-pessimistische, bei Kurz eine mutig-positive Lösung. Viel interessierter war Kurz an den Ausführungen des „Génie du Christianisme“, den er um die Polemik gegen Voltaire verkürzte. Doch nimmt Kurz dieser — gewissermaßen gefühlswissenschaftlichen — Prosa gegenüber wieder eine ganz andere Stellung ein, als gegenüber „Atala“: „Dieses Buch steht uns jetzt als ein geschichtlich gewordenes gegenüber . . .“ Aus diesem fachlichen Urteil leitet sich auch der übersetzungstechnische Betrachtungswinkel ab: wie Kurz in seiner Byron-Ausgabe eine objektiv-parodistische Übertragung schafft, wird der „Geist des Christentums“ eine objektive „Paraphrase“. In möglichster Anlehnung an das Original sucht er mit Hilfe von kritischer Durchdringung den Wesensgehalt in das für solche Stoffe übliche deutsche Sprachklima zu projizieren und findet dafür manche Tonlage in seines Lehrers F. D. Strauß' „Leben Jesu“. —

Kurzens Chateaubriand-Übersetzung scheint nur in einer ganz kleinen Auflage erschienen, vielleicht auch das Interesse des Publikums für den französischen Dichter nicht so besonders groß gewesen zu sein, da dieses Werk heute zu den größten Seltenheiten gehört[1].

Hatte Kurz mit Ausnahme der „Poesien“ und der „Tia fingida“ seine Übersetzertätigkeit stets und notwendigerweise über fremde Anregung ausgeübt, so beginnt er nun von Ende 1843 an einige Übertragungsunternehmungen aus freiem Antrieb und eigener Wahl: Übertragungen nicht aus dem weiten Umkreis der undeutschen Weltliteratur, sondern aus dem Born der Vergangenheit unserer

[1] Nach Sulger-Gebing gibt es an deutschen Bibliotheken nur mehr ein vollständiges Exemplar: an der Universitätsbibliothek zu München.

eigenen Kunst, aus dem Mittelhochdeutschen. Äußerer Anlaß für diese Neigung dürfte außer der schon in früheren Studentenjahren eifrig gepflegten Lektüre mittelhochdeutscher Dichtungen vor allem die gerade in dieser Zeit immer enger sich gestaltende Freundschaft mit dem im gleichen Hause wohnenden Germanisten Franz Pfeiffer[1] gewesen sein. Auf diesen Zusammenhang weist auch sogleich die Wahl der ersten von Kurzens Übertragungen aus dem Mittelhochdeutschen: Unter dem Titel „Eine Weihnachtspredigt aus dem dreizehnten Jahrhundert" veröffentlicht er in Cottas „Morgenblatt[2]" die Predigt „Kristi leben unser vorbild" des in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts in Regensburg und Augsburg wirkenden Mystikers David von Augsburg, des Lehrers des berühmteren Berthold von Regensburg. Eben damals war Pfeiffer im Begriff, das Material zu prüfen für den dann erst 1845 erschienenen ersten Band seiner Sammlung „Deutsche Mystiker des vierzehnten Jahrhunderts[3]", in dessen Anhang acht deutsche Predigten Davids von Augsburg erstmalig herausgegeben werden sollten. Kurz interessierte sich lebhaft für die Texte und erhielt schließlich von Pfeiffer die Erlaubnis, zunächst eine der Predigten ins Neuhochdeutsche zu übertragen, um sie so dem großen Publikum zugänglich zu machen. Daß Kurz mit wirklicher Begeisterung an die Arbeit ging, ist ihr an jeder Zeile anzumerken. Denn es war nicht die von der Romantik schon verpönte „Neugierde", die ihn zum Texte führte, sondern es war eine aus seiner historischen Begabungsbasis gefühlte geistige Kongenialität mit jenen Tagen, da David von Augsburg zum Volke sprach: „... eine Zeit, wo die geselligen und noch mehr die geistigen Zustände Deutschlands, wie die zutage kommenden geschichtlichen Schätze täglich näher zeigen, die größte Verwandtschaft mit dem im Lichte des neunzehnten Jahrhunderts keimenden Leben hatten[4]." Dazu war Kurz erfüllt von der auch heute

[1] Der nachmalige Ordinarius für deutsche Philologie der Wiener Universität und Herausgeber der „Germania".

[2] 1843, Nr. 307—309, 25.—27. Dezember.

[3] Verlag Göschen, Leipzig.

[4] Aus Kurzens einleitenden Bemerkungen.

noch bewundernswerten sprachlichen und bildlichen Kraft, mit der der mittelalterliche Prediger, dem Geiste seiner Zeit weit voraneilend, in poetischem Schwung abstrakte Mystik zu lebendiger Anschauung erhob. Und dennoch können wir die Art und Weise, in der Kurz bei seiner Übertragung vorging, kaum billigen: „Die Übertragung ist durchaus treu, und auch von der Wortstellung bin ich so selten als möglich abgegangen." Dies scheint auf eine Erfüllung von Schleiermachers Forderung nach einer „Übersetzersprache" zu deuten, die aber hier nicht nur mechanisch, sondern auch einseitig syntaktisch gesucht wird. Aus diesen Bestrebungen entsteht ein poetisch-prosaisches Gebilde, das auf den ersten Augenblick archaisches Gepräge aufweist, bei genauerer Betrachtung sich aber als unlogisch und sprachpsychologisch übertrieben erweist. — Später hat Kurz fast alle von Pfeiffer veröffentlichten Predigten Davids von Augsburg in dieser Manier übertragen, da er ein ganzes Bändchen damit zu füllen hoffte. Dies Projekt aber scheiterte, und uns liegt nun bloß das Manuskript der Übertragungen vor[1].

Ist diese Übertragung Davids von Augsburg nur als Intermezzo anzusehen, so wandte sich Kurz nach ihr einer anderen Dichtung aus mittelhochdeutscher Zeit zu, der er sein vollstes Können widmete. Auch dafür wieder scheint die Freundschaft mit Pfeiffer anregend gewesen zu sein[2]. Im September 1843 beginnt Kurz seine Übertragung von Gottfrieds „Tristan und Isolde" ins Neuhochdeutsche. Bisher hatten seine Übersetzungen — mit Ausnahme der wenig geglückten Predigten Davids — alle nur fremde Sprachen betroffen, und Kurz hatte, je seiner innerlichen Stellung zum Originalverfasser entsprechend, auf verschiedene Weise immer eine auch mit dem betreffenden fremden Sprach- und Gedankencharakter übereinstimmende Lösung des Verdeutschungsproblems gefunden. Wie findet er sie bei der Übertragung eines Kunstwerkes aus der Vergangenheit des eigenen Volkes? Schleiermacher hebt gelegentlich hervor, eine Sprache

[1] Im Besitz der Kgl. Landesbibliothek zu Stuttgart.

[2] Auch die Maßmannsche Tristan-Ausgabe, die Kurz zur Grundlage nahm, und nicht zuletzt Immermanns Tristan-Torso mögen mitgeholfen haben.

sei nicht fähig, „auszudrücken, was dem Volke, das sie spricht, nicht etwa nur zufällig unbekannt, sondern innerlich fremd ist.“ Er versteht die Differierung: „Unbekannt“ und „Fremd“ nur für zwei verschiedene Völker. Man wird sie genauer aber wohl auch innerhalb des eigenen Volkes für die geistige Aufnahmsfähigkeit bestimmter Generationen festlegen müssen. Wieweit vermag unser naives Verständnis sich unmittelbar einzufühlen in literarische Produkte früherer Jahrhunderte? In die des achtzehnten Jahrhunderts ziemlich leicht; in die unserer relativen Schlichtheit sehr ferne stehende, bombastische Literatur des siebzehnten Jahrhunderts nur sehr schwer; viel empfänglicher dagegen sind gerade wir Übergangsmenschen für die Hervorbringungen des sechzehnten Jahrhunderts. Dort aber, beim Einsetzen der modernen Kultur, reißt die „Kontinuität des historischen Bewußtseins ab: was vor dem sechzehnten Jahrhundert liegt, empfinden wir nicht mehr ohne weiteres als unser eigen[1].“ Ein Verstehen der mittelalterlichen Kunst ist künstlich erworben: die mittelalterliche Geisteswelt, der ideelle Rhythmus ihres kulturellen Werdens und Handelns ist uns — naiv — nicht nur unbekannt, sondern direkt fremd. Der Übersetzer mittelhochdeutscher Dichtungen steht also vor der schwierigen Aufgabe, ein unserer Ideenwelt fernstehendes Kunstwerk mit Hilfe des aus dem Sprachgeist zu vermittelnden, verbindenden Elements soweit in unseren neuhochdeutschen Denkrhythmus einzufügen, daß die „Fremdheit“ zur „Unbekanntheit“ herabgemildert wird.

Kurz gibt sich auch bezüglich dieser Schwierigkeiten gar keinen Illusionen hin: „Die Arbeit ist beneidenswert, es hat mich noch keine so gefreut; aber sie ist auch mühseliger als irgendeine andere. Byron ist Kinderspiel dagegen“ (an Kausler, 26. November 1843) und: „Der Tristan martert mich zu Tode. Laß die Hand vom Altdeutschen, das der schwierigste Übersetzungsstoff ist, den ich jemals vorgehabt habe“ (an Kemmler, Mitte November 1843).

Zunächst war für Kurz die Frage in Betracht gekommen, ob

---

[1] Vgl. hiezu: W. Brecht, Einführung in das sechzehnte Jahrhundert. Germ.-rom. Monatsschrift, 3. Jahrg. 1911 340 ff.

er eine Tristan-Übersetzung oder eine freie Bearbeitung schaffen wolle. An der letzteren fühlte er sich behindert: „Ich ehrte Immermanns Andenken zu hoch, als daß ich so bald nach dem Tode dieses großen Dichters eine unabhängige Behandlung der Tristansage hätte versuchen mögen[1].“ Und nun lag die übersetzungsmethodische Frage vor ihm: wie gewinnt er aus dem Sprachgeist jenes Bindeglied, das zwischen mittelalterlicher Denkart und modern-deutsche Weltanschauung vermittelt? Hier wieder offenbart sich der historische Grundrhythmus von Kurzens Gesamtbegabung: für das übersetzungsmethodische Problem schwebt ihm eine historische Lösung vor; ein historischer Ausweg, der dem Hegelianer naheliegen mußte, da er auf dem Prinzip der Entwicklung beruht. Das dem mittelhochdeutschen Epos und seiner Übersetzung Gemeinsame ist — abstrakt gesprochen — die deutsche Sprache. Die mittelhochdeutsche Dichtung und die zu schaffende neuhochdeutsche Übersetzung sind also bloß zwei in einer bestimmten, inhaltlichen Ausdrucks- und Formvariation gewissermaßen im Sprachbild festgehaltene Augenblicke der deutschen Sprachentwicklung. Um sie aber logisch zu verbinden und sie so dem modernen Empfinden nahezubringen, ohne dem Original Gewalt anzutun, schließt Kurz, im Gegensatz zu seinen sonstigen Verdeutschungen, einen Kompromiß zwischen den beiden sprachlichen Momenten und sucht dadurch ein aus dem Sprachgeist erstehendes ideelles Klima zu schaffen, in dem dem modern-deutschen Denkvermögen der Hauch mittelalterlicher Welt- und Kunstanschauung klar und lauter fühlbar wird. „Eine freie Übersetzung Gottfrieds schien mir gar nicht am Platze, weil, wie ich sagte, der Zauber dieses alten Gedichtes doch nicht wiederzugeben wäre; auch meinte ich, wenn man einmal in einem und dem anderen Punkte von Gottfried abgehen wollte, so müßte man lieber ganz von ihm abgehen und etwas Eigenes schaffen. Unter diesen Umständen blieb mir also nur noch ein bescheidenes Drittes übrig, nämlich eine ganz getreue Übersetzung, wobei ich noch meine besonderen Zwecke hatte. Nicht nur, statt

[1] „Kampf mit dem Drachen.“ Erste Glosse. — Bekanntlich hatte ja Immermann 1838—40 eine strophische Tristanbearbeitung in Angriff genommen, deren Vollendung sein früher Tod verhinderte.

durch eine neue Haltbarkeit das alte Gedicht ersetzen zu wollen, gedachte ich vielmehr den Leser recht in dasselbe einzuführen, indem ich ihm den Kommentar in die Übersetzung verlegte, — sondern ich suchte auch zugleich recht durch die Tat für unsere alte Sprache zu wirken, ja von ihr zu retten, was noch irgend zu retten wäre, d. h. was sich von den alten Ausdrücken noch selbst erklärte, was noch eine Lebensfähigkeit hätte. So ließ ich z. B. gleich anfangs, wo Gottfried sein Dichten eine ‚Unmüßigkeit' nennt, dieses Wort stehen: es ist so gar anschaulich: wer sich einen Augenblick besinnt, der sagt sich, daß Unmüßigkeit das Gegenteil von Muße sei, und zieht daraus, vom Zusammenhang unterstützt, den sehr einfachen Schluß, daß es wahrscheinlich ‚Beschäftigung' bedeuten werde. Dies eine Beispiel statt vieler. Ein solches Verfahren nun, nämlich bei allmählichem Vorschreiben mehr und mehr der veralteten, aber immer noch lebensfähigen Ausdrücke und Konstruktionen hereinzuziehen und ihnen eine solche Stellung im Zusammenhang anzuweisen, daß ihr Sinn von selbst dem Leser klar werden müsse, nenne ich: den Kommentar in die Übersetzung verlegen. Um es kurz zu sagen, ich wollte den Leser für die alten Dichtungen gewinnen und fähig machen, von meiner Übersetzung zu den Originalen selbst überzugehen. Da ich mich Zeile für Zeile an meinen Urtext hielt, so war die Sache nicht so leicht, als es einem Unkundigen scheinen könnte; eine freie Übersetzung mit modernen Ausdrücken wäre weit leichter gewesen, aber diese verabscheute ich [1]."

In dieser Methode aber näherte Kurz sich völlig Goethes dritter Übersetzungsepoche. Goethe spricht ja — wie erwähnt —, vom Original ausgehend, von drei Epochen der Übersetzung: einer schlicht-prosaischen, einer wörtlich-parodistischen und einer identifizierenden, die sich der Interlinearversion nähert, so zum „Grundtext" heranführt und zur „Hungerweckerin" nach den Originalen selbst wird. Nur eben bei Kurz wieder bezogen auf verschiedene Zeitalter innerhalb der deutschen Literatur. —

Schon 1839 hatte Oswald Marbach, der Schwager Richard

[1] „Der Kampf mit dem Drachen." Erste Glosse.

Wagners, in seinen „Jahreszeiten" eine Übersetzungsprobe („Rivalin und Blanscheflur") aus dem „Tristan" veröffentlicht. Eine für später geplante Fortsetzung ist wohl wegen Kurzens Übertragung unterblieben. Die Wiedergabe Marbachs ist möglichst unbeholfen und mitunter sogar völlig unrichtig; ohne jedes poetische Empfinden, gibt er sich nicht die geringste Mühe, die Stimmung des Originals zu treffen. Wohl ist seine Übertragung völlig neuhochdeutsch; doch fühlt er sich mitunter durch Reim und Metrum zu derartig unmöglichen Wortstellungen gezwungen, daß nicht nur das Verständnis der betreffenden Stellen erheblich darunter leidet, sondern tiefernste Partien ein direkt groteskes Gepräge annehmen.

Mit welch hohem, künstlerischem Ernst ging dagegen Kurz an seine Aufgabe heran! Von Jugend an schon innig vertraut mit den ewigen Schönheiten von Gottfrieds Kunst, war er sich völlig der Relativität seiner Übertragung bewußt. Eng schmiegt er sich an den Meister des Originals an, ohne doch allzu unfrei zu werden. Denn seine Seele schwingt in allen den Höhen und Tiefen menschlichen Erlebens, menschlicher Leidenschaft mit: die im Unterbewußtsein mittönende Sinfonie der Sehnsucht erklingt ihm im eigenen Herzen; sie hatte nicht lang zuvor in dem erschütternd einfachen Liede „Auf der Mühle" Ausdruck gefunden. Und zugleich reißt ihn Gottfrieds Lebensidealismus mit, jenes sprühend-affirmative Pathos der Freude, mit dem er allem Geschehen gegenübersteht. So folgt er seinem mittelalterlichen Meister in kongenialer Kraft in die Wucht mannhafter Kämpfe ebenso wie in die Spitzfindigkeiten der psychologischen Einleitungen und der kritischen Schwertleite, in die listigen Künste der Intrigen ebenso wie in die berauschenden Hochgesänge der Liebe, in die lyrische Pracht der Minnegrotte wie in die grausame Pein seelischer Zweifel und macht alle die kunstvollen Wortspiele mit graziöser Leichtigkeit mit.

In starker Anpassungsfähigkeit findet er in jene schaukelnde, rhythmische Bewegung von Gottfrieds Versen hinein, die er, trotz ihrer Wiedergabe nach neuhochdeutschen, metrischen Prinzipien, beibehält; läßt auch der weniger volle Klang des Neuhochdeutschen die reichströmende Melodie vermissen, so sucht doch auch Kurz —

wie Gottfried — den modulationsfähigen Wohlklang durch Gebrauch des „musikalischen Akzents" zu unterstützen. Trotzdem erheischt es die moderne Sprachstruktur, daß die rhythmische Betonung in der Übertragung gegenüber der sprachlichen zurücktritt.

Weit weniger gelungen scheint das Prinzip der Übernahme mittelhochdeutscher Wörter, das in Wendungen wie etwa „viel schön" geradezu undeutsch und bei zahlreichen anderen Stellen mißverständlich wirkt. Auch hatte dieser Grundsatz nicht nur unliebsame syntaktische Folgen, sondern er gab auch Anlaß zu recht vielen unreinen Reimpaaren, deren Reimwörter, wie etwa „voll" und „wohl" im Mittelhochdeutschen annähernd gleiche Lautquantität aufgewiesen hatten, nunmehr aber stark differieren.

So mag man also die archaistische Sprachbehandlung, wie Kurz selbst es später tat, ablehnen; den hohen poetischen Schwung, das tiefe Einfühlen in die mittelhochdeutsche Geisteswelt und die ungeheuere schmiegsame Kraft des Nachschaffens aber wird niemand leugnen können. Der beste Beweis für die nachhaltige Wirkung von Kurzens Werk liegt doch darin, daß es auf Richard Wagner, der Gottfrieds Dichtung zuerst in Kurzens Übertragung kennen lernte, überwältigenden Eindruck machte, der nicht nur in seinem „Tristan", sondern auch in „Siegfrieds Tod" fühlbar wird[1]. Auf Wagner wirkt nicht nur die große poetische Leistung Kurzens als solche, sondern auch der hohe sittliche Ernst, mit dem er dem Meisterwerk mittelhochdeutscher Kunst gegenübersteht.

Wie kleinlich erscheint demgegenüber die neidische Kritik, in der Oswald Marbach Kurz einen tatsächlich begangenen Übersetzungsfehler vorwirft, den übrigens Marbach in seiner eigenen Dichtung auf andere Weise ebenso macht und den Kurz neben einigen anderen geringfügigen philologischen Irrtümern in der zweiten Auflage (1847) nach den Angaben Pfeiffers, der ja der ganzen Übertragung sorglicher Berater war, verbesserte[2].

Und wie geistvoll dagegen Kurzens köstlich-erwidernde Streit-

---

[1] Vgl. Wolfgang Golther, Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit (Leipzig 1907) 424.

[2] Im Streit mit Marbach handelte es sich vor allem um die Stelle Vers 51/52.

schrift: „Wenn es euch beliebt. Der Kampf mit dem Drachen. Ein Ritter- und Zaubermärchen. Zum Besten des Tristansängers und Tristankritikers Herrn Oswald Marbach mit neu-, mittel- und althochdeutschen, aber aller Welt verständlichen Glossen, gegeben Karlsruhe, den 30. November 1844, von Hermann Kurz", in deren souveränem Humor er seinem kleinlichen Gegner tüchtig zu Leibe rückt.

Ebensoweit überragt Kurzens Übertragung aber auch die Simrocks (1855). Simrock ist Nur-Übersetzer; ohne den inneren Sinn, die Seele des Kunstwerkes zu erfassen, sucht er bloß rein äußerlichen Wohlklang; doch leidet das poetische Verständnis nicht nur unter diesen oft ganz mechanisch, ohne eigenes Mitdenken, übertragenen Stellen, sondern auch an dem noch viel skrupelloseren Gebrauch mittelhochdeutscher Wörter, die er — beispielsweise — lediglich monophthongiert oder diphthongiert, je nachdem es der neuhochdeutsche Sprachgebrauch erfordert, ohne darauf zu achten, ob die Wortbedeutung auch heute noch die gleiche von damals ist.

Wie aber Simrock seiner zweiten Auflage (1875) eine eigene Fortsetzung beigab, so hatte Kurz schon von allem Anfang an die Berufung gefühlt, den Gottfriedschen Torso zu vollenden. In starker lyrisch-epischer Intensität führt Kurz den Sang zu Ende. Für die inhaltliche Gestaltung der Beendigung schöpft er aus verschiedenen Quellen: er benützte sowohl die beiden mittelhochdeutschen Fortsetzer Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg als auch den deutschen Prosaroman und die englische Spielmannsdichtung Sir Tristrem; doch gingen ebenso Gedanken des von ihm hochverehrten Immermann (aus dessen Skizze) in den Schluß über, wie Kurz selbst auch manches neu hinzu erfand. Mit einer Übertragung von Heinrichs Gottfried-Nachruf setzt die Schlußdichtung ein und geht dann aber auf die Fortsetzer und Nachdichter ein, von denen Immermann am bedeutsamsten hervorgehoben wird. Nach mancherlei theoretischen Übergängen beginnt er die Erzählung mit der in engem Anschluß an Heinrich geschilderten Hochzeit Tristans mit Isolde Weißhand und der nachherigen Entdeckung ihrer Unberührtheit durch Kaedin. Dann

aber übernimmt er aus der englischen Fassung die Gestalt des „kunstreichen Riesen“ Beliagog, eines vierten Bruders Morolds, den Tristan besiegt und dessen Künste er für sich in Anspruch nimmt. Daß Kurz den Riesen ein „Feuerrohr“ bedienen läßt, wirkt wohl sehr anachronistisch-störend. Während nun die mittelhochdeutschen Fortsetzer Tristan auf Kaedins Anschuldigung mit psychologischer Begründung antworten lassen und die beiden daraufhin miteinander in Markes Land reisen, um Kaedin zu überzeugen, folgt Kurz auch hier wieder der englischen Anregung in dem Bericht über eine von Beliagog und den Seinen geschaffene „Bilderhalle“. Die Ausgestaltung dieser Idee ist aber Kurzens Eigentum. In prachtvollen, plastisch fein durchgebildeten Gemälden rauscht märchengleich Tristans Leben und Werden, sein Lieben und Leiden an Kaedin vorbei. Nie hat Kurz mehr aus solch enormer lyrischer Anschauung heraus geschaffen; und dennoch ist gerade diese poetische Vision äußerst charakteristisch, fast typisch für Kurzens lyrisches Schaffen: es ist epische Lyrik, nicht Impression, sondern lyrisch gestaltetes Werden. Entzückt von der Farbenpracht der Bilder, verlangt Kaedin die Originale zu sehen, und sie machen sich auf den Weg nach Kornwall. Nun aber weicht Kurz der üblichen Sagenformung aus, indem er neben inneren Gründen scheinbar aus Angst vor Wiederholungen ein Wiederzusammentreffen Tristans mit der blonden Isolde vermeidet:

„Ich glaube auch wahrlich nimmermehr,
Daß es nach des Meisters Sinne wär.
Was er die Lieb in der Scheidestunde
Aussprechen ließ mit bittrem Munde,
Das sah nicht aus nach neuer Lust,
Das klang so still, so totbewußt:
Nach Reden, die so zu Leide stehn,
Soll man sich niemals wiedersehn.
Sie waren, echt und herzgebrochen,
Auf Nimmerwiedersehn gesprochen.“

Historisch ist diese Meinung natürlich nicht haltbar: Kurz „verkennt sowohl Thomas’ als auch Gottfrieds Verhältnis zu den

Vorlagen völlig[1]". Sofort erfolgt auf dem Weg nach Kornwall das Abenteuer Kaedins mit der Frau des Nampotenis, das Kaedins Tod und Tristans gefahrvolle Verwundung herbeiführt. Für diese Erzählung hatte Kurz außer den mittelhochdeutschen Fortsetzern auch noch den deutschen Prosaroman herangezogen. Und wieder im Anschluß an Ulrich und Heinrich gestaltet Kurz mit der ganzen Wucht der ihm zu Gebote stehenden Sprachkraft die erschütternde Tragik von Tristans und Isoldens Ausgang. In die naturbeseelende Fabel von der Rose und der Rebe aber flicht er einen ergreifenden Monolog Markes ein: einen Schwanengesang der Reue.

So bemühte sich Kurz, einen des mittelhochdeutschen Dichters würdigen Abschluß des großen Epos zu schaffen, und steht in seiner Schlußdichtung trotz mancher Schwächen turmhoch über dem späteren, greisenhaft-banalen Schlußgesang Simrocks. Das kunstvolle Verweben der aus den verschiedensten Quellen bezogenen[2] Handlung — mag sie auch an manchen Punkten historisch nicht zu rechtfertigen sein — zeigt den gewiegten Techniker historischer Epik. Hatte die Übersetzung schon ein unendlich starkes Einfühlungsvermögen verraten, so zeigt sich in dieser Schlußdichtung um so mehr die ungeheure Kraft stilistischen Nachbildens. Denn rhythmisch — Kurz wendet in der Übersetzung wie in der Fortsetzung das Gottfriedsche Versmaß in gewandter neuhochdeutscher Freiheit an — wie stilistisch ist Übertragung des Torsos und Vollendung ein Ganzes. E i n e ideelle Struktur bindet beide Teile zu einem einheitlichen Kunstgebilde von eindrucksvoller Größe. Lediglich die etwas zahlreichen, theoretisch-rechtfertigenden Einschübe unterbrechen den dahinbrausenden Strom dichterischer Fülle. Doch können sie die gewaltige Wirkung — wenn sie auch die des Originals, wie eben keine neuhochdeutsche Bearbeitung, nicht zu erreichen vermag — nicht mindern: Kurzens Zeitgenossen waren von dieser apodiktischen Macht epischer Gestaltung betroffen. So wagte es sein Landsmann W. Hertz, der Kurzens spätere Idee einer

[1] G o l t h e r, a. a. O. 299.

[2] An drei Stellen wies Golther einen fast wörtlichen Anschluß an Immermann nach. G o l t h e r, a. a. O. 297 ff.

freien Bearbeitung, deren Vollendung widrige Zufälle und sein früher Tod verhinderten, aufgriff, nicht, für seine 1877 geschaffene, meisterhafte Bearbeitung von Gottfrieds „Tristan" einen eigenen Schluß hinzuzudichten, sondern wollte von Kurzens Witwe die Erlaubnis haben, seiner Bearbeitung Kurzens Schluß anfügen zu dürfen. Die kunstsinnige Frau aber verwehrte diese Bitte mit der sehr berechtigten Begründung einer zu befürchtenden künstlerischen Uneinheitlichkeit.

So hatte Kurz auf lange Jahre hinaus — bis eben zum Erscheinen der meisterhaften Bearbeitung Hertz' — dem deutschen Volk seinen Tristan wiedergegeben. Im Verlauf seiner eigenen geistigen Entwicklung aber stellt dies schwierige Übertragungswerk einen Höhepunkt jener übersetzerischen Bestrebungen dar, nach deren Erfüllung Kurz seit seinen Studententagen stets gerungen. —

Wie Kurz aber in jeder Übersetzung ein anderes Prinzip befolgt, wie er sich bei jeder Übertragung über die Richtung dieses Prinzips mit Bezug auf das betreffende Kunstwerk völlig klar ist, so läuft die Entwickung seiner grundsätzlichen Anschauung doch auch parallel mit seiner geistigen Gesamtentwicklung. Zu dem an Goethes dritte Epoche gemahnenden Übersetzungsprinzip der Tristanübertragung kam Kurz — wie wir sahen — noch auf dem Weg des evolutionistischen Historizismus in Hegels Sinn. Bald nachher aber trat zur Zeit seines Aufenthalts im politisch freisinnigen Karlsruhe, wo alle geistigen Bestrebungen auf einen Materialismus hinzielten, und in den darauffolgenden Jahren politischer Betätigung eine starke Wandlung seiner Welt- und Kunstanschauung ein: immer mehr wandte Kurz sich positivistischen Anschauungen zu, und von ihnen wurden auch seine Kunstprinzipien abhängig.

Als nun Kurz auf der Höhe seines Lebens durch den gehaltvollen, ermunternden Gedankenaustausch mit Paul Heyse zu neuen poetischen Arbeiten angeregt wurde und wohl auch von seinem Münchner Freund seines Landsmanns Hertz „Lanzelot und Ginevra" und dessen Bearbeitung des „Rolandsliedes" zu sehen bekam, erwachte in ihm wieder die Sehnsucht nach jenem dichterischen Ideal, das er sein Leben lang angestrebt und im Grunde doch nie ganz erreicht hat: nach dem historischen Epos. Zunächst

aber fühlte er sich zu schwach, ein selbständiges Werk zu schaffen. So griff er auf einen Stoff zurück, den er in anderer Form schon bearbeitet hatte: auf den Tristan. „Das Versemachen nun, wenn man es nur nebenher treiben kann, ist, besonders nach langer Entwöhnung, ein etwas schüchternes Ding, und so bin ich ganz natürlich auf den Gedanken gekommen, mich zunächst am Tristan zu versuchen, der doch zugleich freie Bewegung nicht bloß gestattet, sondern verlangt. (An Pfeiffer, 14. Februar 1862.)

Kurzens Anschauung über eine neuhochdeutsche Wiedergabe des mittelhochdeutschen Epos hatte sich — seiner geistigen Gesamtentwicklung entsprechend — bedeutsam geändert. Früher, bei seiner Tristan-Übersetzung, waren ihm das Original und eine neuhochdeutsche Übertragung zwei von einer bestimmten, ideellen Inhaltsgebung beeinflußte, im Sprachbild festgehaltene Augenblicke der deutschen Sprachentwicklung gewesen, zwischen denen er auf deduktiv-linguistischem Wege zu vermitteln suchte, indem er sich die Entwicklung des Objekts: „Deutsche Sprache" fortschreitend vom Unbekannten (mittelhochdeutschen) zum Bekannten (neuhochdeutschen) vorstellte und ein zwischen beiden gelegenes Mittelding fand.

Nun aber, da er sich immer mehr dem Ideenkreis des Positivismus nähert, werden seine Leitlinien induktiv, und das Objekt stellt nicht mehr die Sprache, sondern die in unserer geistigen Gegenwart sich zur Handlung entwickelnde, ideelle Struktur dar; damit ist das Programm eines der ersteren Übersetzungsmethode durchaus entgegengesetzten Verfahrens ausgesprochen: ein Fortschreiten vom Bekannten zum Unbekannten, wobei „unbekannt" im Sinn Schleiermachers zu verstehen ist. Nicht mehr wollte Kurz in jener künstlichen Mischsprache und übergroßen Pietät Wort für Wort das Original wiedergeben, sondern er wollte, von der Reaktionsfähigkeit unseres neuhochdeutschen Sprachgeistes ausgehend, nur das uns inhaltlich „Unbekannte" berücksichtigen, das „Fremde" jedoch entfernen. Dazu bedurfte er freier Hand. Nicht nur sollte das Ganze in rein neuhochdeutscher Sprache und Ausdrucksweise verfaßt, sondern es durfte keine lediglich Übersetzung sein. Sollte die gewünschte Form erreicht werden, so mußte Kurz eine freie Bearbeitung von Gottfrieds Gedicht

schaffen. Kurz selbst berichtet in zwei Briefen ausführlich über sein Vorhaben: „Schon vor Jahren machte ich meinem Stuttgarter Verleger den Vorschlag, den Tristan in kürzere und leichtere Form zu geben . . . Ich nahm zunächst meine Übersetzung wieder vor[1] und fand, daß ich sie in ihrer Wörtlichkeit und Achselträgerei zwischen alter und neuer Sprache vor Ekel nicht mehr lesen konnte. Dann fand ich auch, daß man sich an Gottfried noch stärker vergehen muß, als ich früher gedacht. Diese Drachen- und Riesenkünste, was haben sie mit dem Liede selbst zu schaffen? Mit dem Drachenkampfe aber fällt eine der beiden Tantrisfahrten weg und die überbleibende muß also anders eingeleitet werden. Ohnehin alles, was bloße Begebenheit ist, muß eine dezidierte Kürze bekommen, aber alles, was Gottfried zu einer seiner Sinfonien benützt hat, beibehalten und zum Teil wörtlich, aber sonst durchgängig neu, übersetzt werden. Von meinem alten Ding also bleibt kaum ein Stein auf dem anderen, bis auf meinen Schluß, der aber auch der Überarbeitung bedarf. Es gibt also eine Arbeit, die ich zu einem guten Teil — und gegen Gottfried oft in verwegenem Sinn — die meinige werde nennen dürfen." (An Heyse, Februar 1862.) Und: „Im Gewand des dreizehnten Jahrhunderts, zumal in linearer Übersetzung, ist er [‚Tristan'] nur noch halb genießbar und bedarf einer Umformung. Ich habe nun angefangen, in der Weise des Ihnen bekannten Schlusses [der Tristan-Übersetzung] das Ganze zu bearbeiten, wobei aber die besten Bestandteile von Gottfried beibehalten und aufs liebevollste meist neu übertragen worden. Mittelalterlicher Plunder, wie Drachenkampf u. dgl. wird ganz weggeschnitten, so daß die Erzählung streckenweise selbst geändert wird. Ein eigentümlich Stück Arbeit — frech rebellisch und wieder jedem schönen Worte des Meisters gehorsam, für den Kenner des Originals die allerwunderlichste Lektüre! Die Kritik wird natürlich die Operation für verfehlt schon darum erklären, weil es ja doch nichts Eigenes[2] auf die Weise sei, und wenn man im gelehrten Lager davon Notiz nimmt,

[1] Das Manuskript der ersten Tristan-Übersetzung besitzt das Marbacher Schillermuseum.

[2] Im Gegensatz nämlich zu Immermann.

so bin ich darauf gefaßt, daß die äußerste Rechte auf Baumfrevelstrafe erkennt, das Zentrum auf die Hurt, und geht der mildeste Antrag durch, auf Schlegel und Barte, so ist's reine Gnade. Da aber die Feierstunden langsam tragen, so währt es schon noch eine gute Weile, bis ich geköpft werde. Heute hoffe ich den zweiten Abschnitt vollends fertigzubringen, und bin zufrieden mit der Aussicht, der Welt einmal einen lesbaren Tristan zu hinterlassen, mit dem sie vorliebnehmen muß, bis wieder einmal ein ganzer Gottfried kommt." (An Pfeiffer, 14. Februar 1862[1].)

Doch wie soviel in Kurzens ruhelosem Leben Fragment blieb, so wurde auch die Vollendung dieses vielversprechenden Werkes durch widrige Umstände verhindert. Schon im Februar 1863 hatte Heyse den ganzen Abschnitt „Rivalin und Blanscheflur" und Anfänge von „Tristan dem Kind" in Händen, und im Herbst desselben Jahres wurde eine Probe aus „Rivalin und Blanscheflur" in Seegers „Deutschem Dichterbuch aus Schwaben" (Stuttgart 1864) gedruckt. Zu diesem Zweck hatte Kurz seinem Freunde Seeger das ganze Manuskript des fertiggestellten Teils übergeben. Dies Dichterbuch war aber so ziemlich das Letzte, was Seeger literarisch geleistet; denn schon am 22. März 1864 ist er gestorben. Kurzens Manuskript jedoch war in Seegers Nachlaß spurlos verschwunden: „Am schlimmsten steht es mit dem Tristan. Der Abschnitt ‚Rivalin und Blanscheflur' ist unter L. Seegers Papieren verlorengegangen (so darf man jetzt wohl sagen), und ich habe nur noch den in Seegers Dichterbuch abgedruckten Schluß, dem der Berner ‚Bund' die Ehre erwiesen hat, ihn für Gottfriedisch zu halten." (An Pfeiffer, 15. September 1864[1].)

Von vorne anzufangen fehlte dem vom Schicksal Gebeugten die Kraft. So müssen wir uns mit den beiden überlieferten Fragmenten begnügen[2]. Mit einer freien Tristan-Bearbeitung war

---

[1] Hermann Fischer, Hermann Kurz und Franz Pfeiffer, Anzeiger für deutsches Altertum 26, 179 ff.

[2] Außer dem Fragment, das in Seegers „Dichterbuch" zu finden ist, hat Isolde Kurz ein zweites, in einem an Heyse gerichteten Brief erhaltenes Fragment in ihrem Buch „Hermann Kurz, Ein Beitrag zu seiner Lebensgeschichte" (München 1906) 288 abgedruckt.

4*

ja auch der von Kurz so überaus verehrte Immermann vorangegangen; auch er hatte einen Torso zurückgelassen —; doch strebte Kurz, wie aus den Briefen hervorgeht, keine so starke inhaltliche und vor allem auch keine derartige formale Umgestaltung an; ebensowenig aber konnte ihm Marbachs verballhornende Bearbeitung — denn auch dieser hatte, schon vor Kurzens erster Übertragung, eine solche versucht — zum Vorbild dienen[1]. Er wollte vielmehr das dem Empfinden des späteren neunzehnten Jahrhunderts „Unbekannte", Mittelalterliche, unter möglichster Wahrung raschen Fortschreitens der episch-lyrischen Handlung, in die Ausdrucksform der modernen Geisteswelt übertragen. Auf Wörtlichkeit mußte bei solchem Verfahren naturgemäß verzichtet werden. Dagegen mußte die gedankliche Komposition satzweise von der Denktonart des Mittelalters in die des späteren neunzehnten Jahrhunderts transponiert werden. Der metaphorische Bilderreichtum des Mittelalters konnte nur soweit beibehalten werden, als er auch der neudeutschen Geisteswelt noch geläufig war; spezifisch mittelhochdeutsche Anschaulichkeit mußte durch moderne ersetzt werden. Auch für diese Art der Übertragung, die doch zwischen Übersetzung und Eigenwerk steht, finden wir in der überreichen Romantik ein Analogon: allerdings nur theoretisch; der genialste der Romantiker hatte jene Reproduktionsform vorausgefühlt, die auch wir heute noch für altdeutsche Dichtung als die vor allem zutreffende anerkennen. Novalis war mit Durchbrechung des für die Romantik geheiligten Systems der Subordination unter den Originaldichter für eine „mythische" Übersetzung eingetreten: „Mythische Übersetzungen sind Übersetzungen im höchsten Stil. Sie stellen den reinen, vollendeten Charakter des individuellen Kunstwerks dar. Sie geben uns nicht das wirkliche Kunstwerk, sondern das Ideal desselben[2]." Das „Ideal" des „Tristan", gesehen mit den Augen seines künstlerischen Zeitgeistes, seiner Weltanschauung, doch unter Wahrung des „reinen, vollendeten Charakters des individuellen Kunstwerks" Gottfriedens wollte Kurz zuwege bringen.

[1] Kurz greift diese Nachbildung in seiner obenerwähnten Kampfschrift an.

[2] „Blütenstaub."

Und schon aus den wenigen uns erhaltenen Proben können wir sagen, daß er mit wahrhaftiger Kongenialität an diese Arbeit gegangen war. Sehr mit Recht konnte Heyse (2. Februar 1863) behaupten: „Mit welcher einzigen Kunst haben Sie es verstanden, Gottfried zu geben, was Gottfrieds ist, und uns, was unser ist! Alle die alten wohlbekannten Edelsteine in der Krone dieses Ihres königlichen Anherrn leuchten in der neuen Auffassung mit so frischem Feuer, daß ich mich fast blind daran gesehen habe . . ."

Was Kurz solcherart mit imponierendem Auftakt begonnen hatte, fand einige Jahre nach seinem Tod seinen glücklichen Vollender. Durch Kurzens Versuche angeregt, macht sich Wilhelm Hertz 1877 an diese hohe Aufgabe: ganz in den Richtungslinien Kurzens fortschreitend, schafft Hertz ein unüberholbares Meisterwerk. Seine große Hochschätzung Kurzens geht so weit, daß er einzelne Sätze aus den Fragmenten völlig übernimmt und — wie schon berichtet — Kurzens Schlußdichtung, die ja beibehalten werden sollte, seiner Nachdichtung angliedern will. Da Kurzens Witwe dies aus künstlerischen Gründen verweigerte, schloß Hertz sich — was auch wir heute für das einzig Richtige halten würden — mit Fortsetzung und Schluß völlig an Thomas an. So haben wir — außer den knappen Fragmenten — zumindest die Anregung für den neuhochdeutschen „Tristan" Kurz zu verdanken. —

Eine ziemlich unbedeutende Übertragung aus dem Mittelhochdeutschen nahm Kurz zwischen der Tristan-Übersetzung und der freien Bearbeitung vor: er übersetzte die von Pfeiffer im ersten Jahrgang der „Germania" herausgegebene, volkstümliche Bergmannsgeschichte in Versen, die „Märe vom Feldbauer[1]". Was Kurz an dieser ziemlich holprig in vierhebigen Reimpaaren erzählten Geschichte reizte, war außer der Hans Sachs vorahnenden, volkstümlichen Komik die Wesensähnlichkeit des mittelalterlichen Betrügers, der einen naiven, schlichten Mann unter dem Vorwand, sein Geld für ertragreiche Arbeiten in einem Bergwerk zu verwenden, um sein Vermögen bringt, mit den modernen Aktien-

[1] „Ost und West", Jahrgang 1857.

schwindlern. Kurz nennt auch das aus dem vierzehnten Jahrhundert stammende Gedicht „Der Aktienschwindler des Mittelalters“ und beruft sich in der Begründung der Übertragung auf diese Ähnlichkeit: „Die Erzählung ist so voll echter Komik und zugleich so — modern, daß es sich gewiß verlohnt, das mittelhochdeutsche Original in den neuen Sprachformen einem größeren Leserkreise vorzuführen.“ Übersetzungstechnisch ist die Übertragung für uns insofern interessant, als sie uns Kurz schon auf dem Weg von den in der Tristan-Übersetzung ausgesprochenen Ansichten zu den in der Bearbeitung ausgedrückten zeigt. Wohl haben wir es in der „Märe vom Feldbauer“ noch mit engem Anschluß an den Originaltext zu tun; jedoch die für die Tristan-Übersetzung so charakteristische Kompromißmethode ist hier schon völlig ausgeschlossen; der Gedankenweg führt auch hier bereits vom Bekannten zum Unbekannten: Sprache, Syntax und innere Gedankenformung sind neuhochdeutsch. Die geistesgeschichtliche Umwertung des mittelhochdeutschen Humors ist infolge der textlichen Gebundenheit noch nicht völlig durchgeführt; doch sind eine Reihe von komischen Darstellungen auch heute noch wirksam.

Die Komik vor allem hat Kurz auch verlockt, für Bodenstedts Shakespeare-Ausgabe die „Lustigen Weiber von Windsor“ zu übersetzen (1867 erschienen): also ein ganz anderer Anknüpfungspunkt, als bei seiner „Lear“-Verdeutschung. Dennoch war Kurz bei den Grundsätzen des Realismus geblieben; freilich — wie wir schon vorhin sahen — die Hegelsche Gedankenkomposition war zu einer positivistischen geworden. Halten wir die drei Übertragungen der „Lustigen Weiber“ von Baudissin, Rapp und Kurz nebeneinander, so leuchtet sofort ein, daß Kurz der einzige ist, der — ebenso wie in der Tristan-Bearbeitung und im Gegensatz zur „Lear“-Verdeutschung — vom Bekannten zum Unbekannten übergeht: während Baudissin und Rapp stets nur das Original vor Augen haben und in äußerer Worttreue um jeden Preis den — wenn auch nur historisch verständlichen — deutschen Ausdruck dafür suchen, geht Kurzens Übersetzungsarbeit stets vom Original und vom modernen deutschen Geistesleben zugleich aus; stets setzt er — abstrakt gedacht — das ältere englische Original

in ein ganz bestimmtes Verhältnis zur modern-deutschen, geistigen Aufnahmefähigkeit, und der reale Niederschlag dieser ausgleichenden Balancearbeit ist eben die Verdeutschung: kein linguistischer Kompromiß, sondern ein ideeller. Kurz ringt bei jedem Bild, bei jedem Satz, ja fast bei jedem Wort nach — für seine Zeit typisch gefaßten — dem modern-geistigen Horizont entnommenen Ausdrücken und Gedankengestaltungen, die innerhalb der deutschen Tonskala in derselben Klangfärbung und derselben Intensität erklingen, wie die zu verdeutschenden englischen Ausdrücke und Gedankenformungen innerhalb der englischen Tonreihe. Kurzens Arbeit besteht somit nicht, wie die Baudissins und vielfach auch die Rapps — elementar ausgedrückt — in einem Übersetzen von Wörtern, sondern in einem Verdeutschen des Wortsinnes. Dieses Verpflanzen von englischem auf deutschen Boden mit Beibehaltung des gleichen Auswirkungskoeffizienten durfte jedoch gerade bei den „Lustigen Weibern" nicht soweit getrieben werden, daß das dichterische Erlebnis aus einem englischen zu einem deutschen werde. Denn wie kein anderes Shakespeare-Drama wurzeln die „Lustigen Weiber" im Boden der englischen Heimat, und es wäre vergebliches Bemühen, die Eigenart spezifisch englischen Humors in deutscher Struktur wiederzugeben: dies bedeutete eine unerlaubte Umdichtung. Kurz stand demnach vor der doppelt schwierigen Aufgabe, nicht nur unsere stammesmäßige Distanz gegenüber englischem Denken überhaupt, sondern auch unser durch die zeitliche Entfernung bedingtes Unverständnis gegenüber dem englischen Humor von 1600 zu überwinden. Hiebei halfen ihm sein gerade für Shakespeare und seine Zeit fein ausgeprägtes historisches Einfühlungsvermögen, seine zahlreichen kulturell-literarischen Studien über diese Epoche. Das Kunst- und Lebensrelief dieses englischen Kulturkreises ward ihm so zu eigen, daß er für die Verdeutschung der „Lustigen Weiber" aus seinem eigenen Anschauungsvermögen schöpfen konnte. Nur so war es möglich, über die ideellen Klippen der Verdeutschungsarbeit hinwegzukommen.

Besondere Schwierigkeiten machte bei den „Lustigen Weibern" noch die Tatsache, daß Shakespeare zur Charakterisierung einzelner

Personen ganz bestimmte, mit dem reinen Englisch nicht übereinstimmende Idiome verwendete. Leicht war es, dem aus der bombastischen Schauspielersprache übernommenen Wust und dem Fremdwörtermißbrauch gerecht zu werden. Ein viel heikleres Problem war es, Sir Hugh Evans' wallisisch-englische Sprechweise im Deutschen wiederzugeben. Wie Kurz dasselbe zu lösen versuchte, erklärt er ausführlich in der Vorrede zu der Übersetzung: „Die früheren Übersetzer, bis auf Moritz Rapp, haben das Welsch-Englische durch einen bestimmten deutschen Dialekt wiedergegeben, und zwar meist, wegen des P-Lautes, durch den sächsischen. Allein, was der Walliser spricht, ist kein Dialekt im gewöhnlichen Sinn des Wortes. Obgleich seit Heinrich VIII. politisch zum Engländer geworden, ist er sprachlich ein Ausländer und versteht das Englische nur, soweit er dasselbe als eine ihm fremde Sprache erlernt hat. Sir Hugh nun allerdings, als mutmaßlicher pastor loci und unzweifelhafter magister ludi, muß es in der Landessprache notwendig zu einer gewissen Geläufigkeit gebracht haben, während er doch wieder mit ihr (wie auch mit dem Latein) auf sehr gespanntem Fuße steht. Dieses Verhältnis im Deutschen durch eine der heimischen Mundarten ausdrücken zu wollen, ist verfehlt, was Rapp seinen Vorgängern mit Recht vorwirft. Er läßt daher seinen Walliser als Staatsfremden ein ‚gebrochenes Englisch' reden, wie den Franzosen, nur selbstverständlich anders gebrochen. Dies ist sicherlich das richtige, aber er macht ihn dabei zu einem Slawen. Offenbar konnte er in der großen Heerschau der Sprachen, über die er gebietet, keine ausfindig machen, die sich zum Deutschen gerade so verhielte, wie das Welsche zum Englischen. Allein um den englischen Walliser ins Deutsche zu übertragen, dazu bedürfen wir überhaupt keiner bestimmten Nationalität: es genügt, ihn als einen Auswärtigen, unbekannt woher, zu kennzeichnen, indem man ihn eben ein korruptes Deutsch reden läßt. Die Gesetze seiner Muttersprache, die ihn etwa bei seiner deutschen Laut-, Wort- und Satzbildung beherrschen, können dem Deutschen, der hier nicht an der Stelle des englischen Philologen, sondern des englischen Theaterpublikums steht, so verborgen bleiben, weil es diesem ein Geheimnis ist, warum der Walliser das Englische gerade so und

nicht anders redet. Was dem gewöhnlichen Zuhörer daran auffällt, ist einfach das Charakteristische, und hievon muß man im Deutschen wohl oder übel ein Abbild zu geben suchen. Auch für den P-Laut, der die früheren Übersetzer irregeführt hat, findet sich ein Analogon: man darf nur annehmen, der Muttersprache des Deutsch-Welschen gehe das Pf ab und sein ungewohntes Organ sei deshalb genötigt, den Laut durch P, in Zusammensetzungen durch F zu ersetzen: sein Deutsch erhält dadurch zwar zum Teil für einen Augenblick eine scheinbare Ähnlichkeit mit dem „Pälzer"-Dialekt, allein bei näherer Bekanntschaft wird dieser Anschein schwinden. Indessen kann es auch nicht schaden, wenn man ihm anmerkt, daß er bei Erlernung der Landessprache — je nach seiner Lebensführung — sich durch verschiedene Mundarten, ältere Sprachformen und separate Redeweisen hindurchwinden mußte, wovon eins und das andere, zum Teil mißverstanden, an ihm hängen geblieben ist." Ob Kurz mit dieser, nach gar keiner bestimmten Richtung hinweisenden, ad hoc erfundenen, verderbten Sprechweise des Pfarrers das Richtige getroffen hat, scheint mir zweifelhaft; doch wirkt sie jedenfalls sachgemäßer, vorstellungswirklicher, als die von den anderen Übersetzern angewendeten Idiome.

Viel leichter war die Sprechfrage des französischen Arztes Cajus zu beantworten. Hier war der Weg bereits durch Riccaut de la Marlinière („Minna von Barnhelm") vorgezeichnet. Wie die übrigen Übersetzer fand auch Kurz es für nötig, bei beiden Fremdländern den einmal angeschlagenen Ton das ganze Stück hindurch — im Gegensatz zu Shakespeare — beizubehalten. Dieser hatte nämlich — den Hauptteil der Arbeit den Schauspielern überlassend — die fremden Idiome nur im Anfang des Stückes genau bezeichnet und war später in reines Englisch übergegangen, was beim Lesen selbstredend unnatürlich wirken mußte.

So gelingt es Kurz auch in den „Lustigen Weibern" wieder, für jede der charakteristischen Persönlichkeiten eine eigene modulationsfähige Tonlage und einen eigenen, ihrer geistigen und natürlichen Veranlagung entsprechenden Rhythmus zu finden, von denen

er den behäbig-naiven und doch so berechnenden, den schmeichelsüchtigen, sich scharfsichtig dünkenden und dennoch so leicht betrogenen Falstaff mit der größten Liebe zeichnet. Das Zusammenklingen all dieser Tonvariationen aber wird zu den Akkorden der auf und nieder sich bewegenden Lustspielsinfonie. Die Übelstände des Originals freilich hat auch die Übersetzung nicht verwischen können, und so müssen auch wir das wenig verbundene Nebeneinanderlaufen mehrerer Handlungen mitnehmen. Dennoch ist es Kurz gelungen, die von Shakespeare zeitlich gemeinten Spiegelungen, die für die Engländer durch die allgemeingültigen Elemente jeglichen völkischen Humors Dauerwirkung erhielten, auch im Deutschen bei aller Wahrung des temporalen Charakters ins Unzeitliche zu wenden und so ein auch uns verständliches Werk englischen Humors nachzuschaffen. —

Durch die seine ganze schriftstellerische Laufbahn hin währende Übersetzertätigkeit erhielt Kurzens Name in den Reihen der Verdeutscher einen guten Klang: man wußte seine geniale Verläßlichkeit zu schätzen, und so manchmal wurden ihm auch noch in seinem Alter, während der Tage seines Tübinger Bibliothekariats Anträge für neuerliche Übertragungen gemacht. Die von der Jugendzeit herrührende und nun neuerdings angeknüpfte Verbindung mit Moritz Rapp trug das ihrige bei, das Interesse an fremder Literatur stets aufs neue rege zu erhalten.

Als 1864 das Bibliographische Institut daran ging, eine „Bibliothek ausländischer Klassiker" zu gründen, wurde auch Rapp als Herausgeber herangezogen. Dieser empfahl wieder Kurz als Mitarbeiter, und Kurz nahm die Aufforderung des Verlages tatsächlich an: „Doch erhalte ich soeben vom Bibliographischen Institut in Hildburghausen als ‚hervorragender' Übersetzer — wohltuende seltene Anerkennung — eine Einladung zur Teilnahme an der neuen Bibliothek ausländischer Klassiker. Der Redakteur heißt Franz Bornmüller. Er weist mir das Französische und Italienische zu freier Auswahl an." (An Heyse, 1. September 1864.) Dies erste Vorhaben scheint sich insofern zerschlagen zu haben, als Kurz weder französische noch italienische Übersetzungen lieferte, sondern sich — zu den Studien seiner Jugend zurückkehrend —

an der Sammlung „Spanisches Theater", die Rapp leitete und an der auch Ludwig Braunfels mitarbeitete, beteiligte. Dieser Umschwung dürfte sich sehr bald vollzogen haben; und zwar war zunächst eine von Kurz zu vollführende Übertragung von den weniger guten, größeren Komödien des Cervantes vorgesehen. Kurz hatte tatsächlich, wenn auch etwas widerwillig, die Arbeit begonnen: „Für Hildburghausen habe ich zunächst die Stücke des Cervantes (außer der ‚Numancia') übernommen, wozu später vielleicht noch eine Auswahl Calderon und Tirto kommen. Ich tue es mit vielem Witz (bloß Bohrinstrument) und wenig Vergnügen in den Abendstunden, oft über Mitternacht hinaus, und es ist mir zumute, als ob mich über dieser Arbeit einmal unversehens das Alter beschleichen würde." Aus dem Calderon und dem Tirto ist jedenfalls nichts geworden. Doch scheint Kurz auch die größeren Komödien des Cervantes nicht zu Ende geführt, sondern sich später der viel reizvolleren Aufgabe einer Verdeutschung der prachtvollen „Zwischenspiele" des Cervantes hingegeben zu haben, die er aber erst zu Anfang 1868 fertigstellt: „Auch das Cervantesbändchen ist inzwisch envollends fertig geworden, und so habe ich denn doch wieder einmal ein wenig Arbeitsbefriedigung gehabt." (An Heyse, Februar 1868.) Diese Arbeitsbefriedigung ist natürlich als künstlerische zu verstehen, da das ganze Jahr 1868 sonst mit wissenschaftlichen, großenteils literarhistorischen Arbeiten über Shakespeare und Gottfried von Straßburg ausgefüllt war. — Noch im selben Jahr erschien die Sammlung „Spanisches Theater", deren zweiter Teil die „Zwischenspiele" enthält, und hat sich bis heute im gleichen Verlage erhalten. Wenn Kurz gelegentlich erklärt: „Diese Zwischenspiele sind in der Tat die Perle des ganzen Theaters und Cervantes ist überhaupt der einzige in dieser Nation, der mehr als Spanier war", so hat sich letztere, schon von der Romantik sehr eifrig vertretene Ansicht allmählich zur allgemeinen Anerkennung durchgerungen. Die Bedeutung der „Entremeses" aber ist noch lange nicht im richtigen Grade erfaßt worden.

Lope de Rueda hatte als erster die von den Rüpeleinlagen des mittelalterlichen Dramas herkommenden und an die Artisten-

spiele anknüpfenden Zwischenspiele auf eine höhere Stufe gehoben: seine „Pasos" sind ganz kurze, nur zwischen wenigen Personen spielende, dem Alltagsleben abgelauschte Szenen, ursprünglich vielleicht auch nur einzelne, leicht ablösbare und auch gesondert verständliche Stellen („Pasos") aus seinen Komödien. Zwischen Rueda und Cervantes allerdings klafft in der Entwicklung der Zwischenspiele eine Lücke. Cervantes jedenfalls führt die „Entremeses" zu ihrem Höhepunkt. Scheint auch uns die Komik noch immer drastisch, so ist sie doch im Verhältnis zu Rueda und seinen Vorgängern viel feiner, wahrer in der Charakteristik, die Sittenschilderung viel natürlicher, in modernem Sinn innerlich dramatischer. Köstlicher, gesunder Humor und feine, selten verletzende Ironie durchziehen all die kleinen Dramen. „Die reiche Lebensanschauung und sprudelnde Erfindung, die man immer und immer an ihm bewundern muß, lassen in den geringsten dieser poetischen Kleinigkeiten den Stempel seines herrlichen Geistes erkennen", meint Kurz in der Vorrede zu seiner Übersetzung. Die meisten Stückchen sind eigene Erfindung des Cervantes, „oder mit sicherem Griff dem Leben abgelauscht". Nur wenige haben mittelalterliche Schwänke, Fabliaux, zur Quelle. Um so mehr aber haben wir es mit einer spezifisch spanischen Geisteswelt zu tun. Wurzelten schon die „Lustigen Weiber von Windsor" völlig im englischen Heimatboden und war der Humor dieser Komödie ein durch und durch englischer, so bewegt sich die Gedankenwelt dieser intimen Kabinettstückchen in rein spanischer Atmosphäre. Viel mehr als im „Don Quijote" wurzelt ihre Komik im Boden des spanischen Charakters. So steht der Verdeutscher dieser Dichtungen der doppelten Schwierigkeit gegenüber, im Volkscharakter an und für sich und im Zeitcharakter gelegene Verständnishemmnisse zu beseitigen.

Als erster geriet wahrscheinlich Eichendorff an die Zwischenspiele des Cervantes und fand an ihnen Gefallen. Wie Professor Ph. Aug. Becker (Leipzig), dem ich das gesamte, noch ungedruckte Eichendorff-Material verdanke, feststellt, dürften Eichendorffs Verdeutschungen — er übersetzte fünf Zwischenspiele — schon in das Jahr 1839 fallen. Daß er seine Übertragungen unfertig und

ungedruckt liegen ließ, dürfte wohl seine guten Gründe haben. Zunächst zog ihn die Verdeutschung des Grafen Lucanor von der Weiterarbeit ab; und als er wieder hätte darangehen können, war ihm schon ein anderer zuvorgekommen, der gerade sein Lieblingsstück, die „Guarda cuidadosa“ gebracht hatte: sie erschien 1841 im zweiten Band der „Spanischen Dramen“ von C. A. Dohrn als einzige Probe, während Eichendorff ja außerdem noch „El vizaino fingido“, „La cueva de Salamanca“, „El viejo celoso“ und „El retablo de las maravillas“ zu übersetzen versucht hatte. Vollends von dem Plan einer Veröffentlichung dürfte ihn dann das Erscheinen von dem „Spanischen Theater“ des Grafen Schack (Frankfurt a. M. 1845) abgebracht haben, der darin ebenfalls die „Guarda cuidadosa“, ferner „El retablo de las maravillas“, „La cueva de Salamanca“, „El juez de los divercios“ und „El viejo celoso“, also fast alle schon von Eichendorff übertragenen Stücke, der Öffentlichkeit übergab. Zwischen Schack und Kurz (1868) erschien keine weitere Verdeutschung, wohl aber eine der Zahl, nicht dem Worte nach vollständige französische von Alphonse Reyer (Théatre de Michel Cervantes, Paris 1862).

Kurz übertrug — auf Grund des ersten Bandes der Biblioteca de autores españoles: „obras de Cervantes“ — alle Zwischenspiele, auch die von den übrigen weggelassenen beiden Versstücke: „El rufian viudo“ und „La elección de los Alcaldes de Daganzo“. Desgleichen übertrug er das erst posthum Cervantes zugesprochene Zwischenspiel „Los habladores“, das wegen Stilunterschieden und Behandlungsdifferenzen von den spanischen Literarhistorikern als unecht abgelehnt wird.

Kurzens übersetzungstechnische Stellung gegenüber den „Zwischenspielen“ ist auch diesmal wieder — wie bei den „Lustigen Weibern“ — gegeben durch sein Verhältnis zur humoristischen Melodie der Originale. Jeder literarische Humor ist national, ja sogar dem einzelnen Volksstamm nach bedingt. Und dennoch finden sich in dieser Melodie stets Akkorde, die sie mit anderen Völkerschaften — zumindest innerhalb der europäischen — teilen. Und von jenen, dem hiefür um so feinhörigeren deutschen Humoristen anklingenden, gemeinsam verständlichen Humorideen geht Kurz

aus: sie werden ihm zum zentralen Ausgangspunkt für die Bemühungen, spanischen Humor den Deutschen verständlich zu machen, ohne jedoch den schon inhaltlich erforderten, nationalen Charakter des Originals zu verleugnen. Der ganz verschiedenartigen Struktur der einzelnen Spiele entsprechend, hat er auch die Wege zu diesem Ziel verschiedenartig und mit ungleichem Erfolg eingeschlagen.

Als bestes der „Zwischenspiele" gilt „El retablo de las maravillas", „Das Wundertheater", wie Kurz es nennt; es wurde von Eichendorff, Schack und Kurz verdeutscht und stellt wohl von allen „Entremeses" die größten Anforderungen an den Übersetzer. Während Eichendorff, einem vorromantischen Leitsatz huldigend, das Werkchen nicht nur sprachlich, sondern auch dem Volkscharakter nach zu übertragen versuchte und dementsprechende, durchgreifende Änderungen vornahm — ein Versuch, der naturgemäß mißlingen mußte —, fiel Schacks gewollt spanischer Grundcharakter zu abgerundet italienisch aus. Erst Kurz traf den herben, prickelnden Tonfall, denn er konnte für jenes Überquellende, Explosive der poetischen Diktion des Cervantes aus seiner eigenen Natur schöpfen, die sich hier mit tiefem, historisch-kulturellem Verständnis paart. Nur von diesen beiden, vom oben erwähnten Zentrum ausgehenden Erfassungsrichtungen aus konnte der ideelle Komplex spanischer Kunst dem deutschen Verstehen zugänglich gemacht werden. Nur so konnte Kurz in unvergleichlicher Weise die pathetische Tonart des spanischen Gauklers Ganfalla und seines Weibes gelingen, der den leichtgläubigen Honoratioren der Kleinstadt weismacht, er besitze ein Wundertheater, dessen Darbietungen nur Altchristen und ehelich Geborenen sichtbar seien; und nur so konnte Kurz das ängstliche Wesen der vorher so selbstsicheren Leutchen, die natürlich nichts sehen konnten, um sich aber nichts zu vergeben, mit dem Aufwand all ihrer Phantasie alle möglichen Ungetüme zu erblicken und sich vor ihnen zu fürchten vorgeben, derart kongenial treffen.

Auch hier wieder legt Kurz viel mehr Wert auf deutsches Wiedergeben des Wortsinns in seiner kausalen Gedankenverknüpfung, als auf verbale Übertragung. Nur selten läßt er sich eine — auch da noch im spanischen Rahmen verbleibende — Modernisierung

von Begriffen zuschulden kommen, und an nur ganz wenigen Stellen finden sich zum heutigen Verständnis nötige eigenmächtige Erweiterungen, bei denen es sich meist um die danebengestellte Verdeutschung lateinischer Phrasen, die Cervantes so gerne Ungebildeten — dem sprachverwandten Spanier konnte dies ja naheliegen — in den Mund legt. Einzelne für das Leserverständnis wie für die Ausführungsmöglichkeit nötige Regiebemerkungen fügen alle drei Übersetzer in ziemlicher Übereinstimmung hinzu. Doch ist Kurzens Verdeutschung logisch und psychologisch weit feiner durchdacht als die beiden anderen: dies tiefere Eindringen in die Einzigartigkeit des Originals beginnt bei den von Cervantes so sehr geliebten Wortspielen und reicht hinauf bis zur seelischen Ergründung des psychisch gedrückten Völkleins, das sich, nach außen hin wenigstens, von dieser Depression befreien will. Dazu läßt ein flüssiger Stil die Übersetzung als durchaus einheitliche Leistung erscheinen.

Nicht ganz diesen Eindruck macht Kurzens Übertragung des „Viejo celoso" („Der eifersüchtige Alte"), der ebenfalls vorher schon von Eichendorff und Schack verdeutscht worden war. Wohl trifft er ebenso den brummigen Ton des gebrechlichen fünfundsiebzigjährigen Eifersüchtigen und die rührenden Klagen der von ihm eingesperrten fünfzehnjährigen Gattin, als auch vor allem die köstliche Schalkhaftigkeit der zur Freiheit verhelfenden Nachbarin. Geradezu virtuose Lichter erglänzen in der Sprachgewandtheit einer Gardinenpredigt. Völlig mißverstanden ist dagegen die Nichte der jungen Frau. Christinchen ist von Cervantes — wie Eichendorff und Schack dies ebenfalls mit großer Herzlichkeit nachfühlen — als allerliebstes, ein wenig altkluges, kleines Mädchen gedacht, das ganz unbewußt immer das Richtige trifft. Kurz dagegen macht aus ihr ein raffiniertes Dämchen, und seine Übersetzung ihrer Aussprüche erhält eine dementsprechende Schattierung[1]. Auch einige Flüchtigkeitsfehler lassen die geringere innere Anteil-

[1] Das einzige einer solchen Auffassung entgegenkommende Argument wäre Christinchens Verlangen nach einem „frailecio pequeñito"; doch stellen sich eben die Spanier unser Heinzelmännchen als Mönchlein vor, und Eichendorff hat sehr recht, es mit „Männchen" zu verdeutschen.

nahme erkennen. Glücklich ist Kurz in dem Ersatz einiger spanischer Sprichwörter durch nach dem gleichen Punkt hinzielende deutsche.

Weit höher steht Kurzens wieder mit Eichendorff und Schack parallele Verdeutschung der „Cueva de Salamanca", der „Höhle von Salamanka", deren Stoff ebensoweit verbreitet ist, wie der des „Wundertheaters". An ihren Vorzügen und Mängeln wäre direkt Kurzens Weg vom „Bekannten" zum „Unbekannten" zu studieren. Einheitlich erscheint die Übertragung durch das Erreichen des mit dem Original übereinstimmenden flotten Tempos, auf das das ganze Zwischenspiel gestimmt ist. Was Kurz aber nicht ganz trifft, ist das spezifisch romantisch-übertriebene, heuchelnde Schluchzen der Gattin beim Abschied ihres Mannes und ihrer Dienerin unnatürlich überschwengliches Aufjubeln, als er endlich zum Tor hinauszieht, da sie nun die beiden Geliebten empfangen können. Kurz tastet nach einer homogenen Tonlage im Deutschen; aber die dem poetischen Realisten eigene Schlichtheit der Ausdrucksprägung läßt ihn das Unwahr-Zweipolige in seiner Überschwenglichkeit nicht treffen. Dagegen findet er sowohl für den um Nachtlager bittenden Studenten aus Salamanka, wie für die beiden Geliebten, Sakristan und Barbier, Gestalten von charakteristischer Wahrheit, sofort die von Cervantes gewollte Ausdrucksrhythmik. Am allernächsten steht Kurz aber die zielsichere Ironie, die den zweiten Teil des Spiels durchzieht. Mit einer Virtuosität ohnegleichen läßt er den Studenten die früheren Freudenausbrüche des Sakristans parodieren, als der Gatte unvermutet sogleich zurückkehrt; mit sprühendem Humor weiß er die ängstliche Hast der beiden in der Kohlenkammer zu versteckenden Liebhaber in ihren Aussprüchen zu charakterisieren und jäh umschlagend wieder in gekünsteltem Ernst, mit ironischem Unterton den Studenten sich dem verblüfften Gatten als Zauberkünstler aus der Höhle von Salamanka vorstellen und versprechen, zwei menschlich aussehende Teufel mit einem Korb voll Eßwaren aus der Kohlenkammer herauszuzaubern. Hiebei kann ein prosaisch klingender Wortirrtum [1]

[1] Kurz übersetzt das mehrmals vorkommende Wort „entraña" mit der Grundbedeutung „Eingeweide", während es in übertragenem Sinn auch

der Gesamtwirkung keinen Abbruch tun. In dem echt spanisch erfaßten, humoristisch-satirischen Tonfall des zweiten Teiles überragt Kurz seine beiden Vorgänger ebenso, wie in der schwungvollen Übertragung der Gesänge, da Eichendorff die letzte Feile noch nicht angelegt, und Schack derart frei verfuhr, daß er widerrechtlich ganz neue Gedanken hinzufügen mußte.

Wohl die wenigst gelungene Übertragung ist die des sicherlich auch schwächsten Zwischenspiels von Cervantes: des „Vizcaino fingido" („Der falsche Biskayer"): Eichendorff sowohl als auch Kurz scheinen mit wenig Behagen an die Verdeutschung herangegangen zu sein. Dementsprechend die Teilnahmslosigkeit gegenüber jenem Spiel, in dem bloß, um eine leichtlebige Dame zu betrügen, ein großer Apparat von einem sich als tölpelhaften, freigebigen, gern betrunkenen Biskayer ausgebenden jungen Mann, einer falschen Kette als Requisit, einem intrigierenden Goldarbeiter und unendlich viel überflüssigen Worten aufgeboten wird. Abweichen vom Text, auch dann, wenn es zum besseren Verständnis nicht notwendig war, und unnötige Anhäufung von Fremdwörter kennzeichnen die Wege, die Kurz dabei gegangen.

Schwer war das Problem der verstümmelten Ausdrucksweise des tölpelhaften Biskayers zu lösen. Während sich Eichendorff damit begnügt, bloß die verdrehte Wortstellung und die dadurch erzielte Zusammenhanglosigkeit wie im Original wiederzugeben, bemüht sich Kurz, auch die Verunstaltung der Sprache in ähnlicher Weise wie das Idiom Sir Evans' („Lustige Weiber") zum Ausdruck zu bringen und die Charakteristik damit zu verschärfen. Mit dem „Wundertheater" kann sich der „Falsche Biskayer" an übersetzerischer Höhe jedenfalls kaum messen.

Nicht nur von Kurz und Eichendorff, sondern auch von Dohrn ist „La guarda cuidadosa" („Der wachsame Posten") übertragen. Der Stoff ist so typisch spanisch, daß keiner der drei Übersetzer ihm restlos gerecht werden konnte. Nur die Sprache, aus der die Schelmenromane hervorgingen, konnte die Gestalt des

---

„Gefühl" heißt. So verdeutscht er z. B. „Sacristan de telas des mis entrañas" mit: „Sakristan aller meiner Eingeweide", während Eichendorff viel feinsinniger überträgt: „Küster meines Herzenstabernakels."

ausgedienten, zerlumpten Soldaten auf die Bretter stellen, nur im spanischen Idiom ließ sich das komisch-eifersüchtelnde Liebeswerben des trotz aller Not protzenden armen Teufels, den die Verehrte mißachtet und der gerade deshalb sie wie seinen Augapfel hütet, ausdrücken. Alle drei Verdeutscher müssen mit großen Umständlichkeiten arbeiten, um zum Ziel zu kommen, und es werden die erdenklichsten Anstrengungen gemacht, um auch nur die einfachsten spanischen Kleinigkeiten halbwegs herauszubringen. Dennoch ragt auch hier wieder Kurz über die beiden anderen Übersetzer weit empor, da ihm bei der Umwertung der spanischen Worte in deutsche das einstige Grimmelshausenstudium sichtlich zustatten kam. Auch in den ihm von seinen autobiographischen Schriften („Denk- und Glaubwürdigkeiten", „Jugenderinnerungen") her geläufigen, literarischen Anspielungen und in den vielen Wortspielen läßt er Eichendorff und Dohrn weit hinter sich[1].

Von Kurz und Schack wurde „El juez de los divorcios" („Das Ehegericht") übersetzt: auch eines der schwächeren Zwischenspiele des Cervantes, das aber dennoch dem Übersetzer manch hübsche Aufgabe stellt. So legt Kurz vor allem das Hauptgewicht sorgfältiger, realistischer Nachbildung auf die großen Klagreden all der pantoffelschwingenden, weiblichen Hälften jener Ehepaare, die behufs Scheidung vor dem Richter erscheinen. Unsicher wird er nur dort, wo auch das Original im Sand verläuft: beim Mangel eines wirksamen Schlusses. Das im Spanischen noch stärker zum Ausdruck gebrachte, perspektivische Fragezeichen herauszubringen, ist Kurz nicht ganz gelungen. Dennoch steht Kurzens Verdeutschung mit Ausnahme des Schlußcouplets bedeutend höher, als die Schacks, der nicht nur ganze Absätze willkürlich ausläßt und eigenmächtige Verbindungssätze einschiebt, sondern dem auch die hinreißende, aber niemals idealisierende Kraft der Beredsamkeit des Originals mangelt.

Kurz allein hat die beiden Vers-Zwischenspiele übertragen, von

---

[1] Dohrns Übertragung scheint Kurz übrigens gekannt zu haben, da sich einige ziemlich deutliche Anklänge vorfinden.

denen wieder „El rufian viudo" („Gauners Witwerstand") das hervorragendere ist. „Man wird wohl" — schreibt Kurz in der Vorrede zu seiner Ausgabe — „den Trampagos [der Held des Spiels] den König unserer aufgeweckten Neune nennen dürfen. Hier hat der pathetische Jambus teils in seiner Anwendung auf Dinge der gemeinsten Wirklichkeit eine purzelbaumschlagende Komik; teils steigt er, wenn diese wilden Seelen sich Zwang auferlegen und feierlich tun müssen, zum Komisch-Erhabenen, teils, wenn sie den Zwang abwerfen und sich ihrer unbändigen Natur überlassen, zum Komisch-Heroischen auf, um zuletzt im bacchantischen Taumel unterzugehen."

Solch tiefer Analyse des Originals konnte nur eine kongeniale Übertragung entsprechen. In fein ziselierter Sinnesdurchdringung läßt er in der Verdeutschung die Polarität der Komik erkennen, die auch in seinen eigenen Dichtungen, vor allem in den „Beiden Tubus", den Grundrhythmus poetischen Geschehens darstellte. Das tragische Pathos des um sein Weib trauernden Gauners Trampagos, das, auf die alltäglichsten Angelegenheiten angewendet, zur Lächerlichkeit wird; das prasselnde Kreuzfeuer der pseudo-zeremoniellen Wechselreden, gesteigert bis zu der durch die Programmentwürfe der einzelnen Dirnen bestimmten Wahl eines neuen Weibes; der zum reellen Boden der Wirklichkeit, zur gesellschaftlichen — wenn man bei Gaunern so sagen darf — Wahrheit zurückfindende, unerhörte Jubel bei der Rückkehr eines den Galeeren entsprungenen Gaunerfreundes und die trillernde Sangeslust der beschließenden Hochzeit: all dies weiß Kurz mit derartiger Kunst nachzuschaffen, daß wir ein Original vor uns zu haben vermeinen. Und dennoch ist der ideell bedingte, spanische Charakter streng gewahrt. Ihm gelingt aber nicht nur die in der reellen Sprachanschaulichkeit gelegene, sprachliche und sinngetreue Erneuerung, sondern er weiß auch mit dem formalen Charakter fertig zu werden: mit wahrer Meisterschaft verwandelt Kurz die Zehnsilber des Cervantes in flüssige Blankverse, ohne vom Originaltext trotz aller seiner schwierigen Wortspiele erheblich abgehen zu müssen. So darf „Gauners Witwerstand" wohl als ein Kabinettstück Kurzscher Verdeutschungskunst bezeichnet werden.

5*

Nicht durch Ideentiefe und Situationswitz, sondern nur durch Wortwitz wirken die Verse der „Elección de los Alcaldes de Daganzo", der „Alkaldenwahl von Daganzo": um so schwieriger für den Übersetzer. Dennoch läßt Kurz nie die schwere Arbeit, die Wortverdrehungen und falsch angewendeten lateinischen Aussprüche in die dem Lateinischen unverwandte deutsche Sprache zu übertragen, erkennen. Mit anscheinend sorgloser Leichtigkeit sprudelt er in formaler Glätte jeden Spaß der unvernünftigen Honoratioren, der schlau-dummen Kandidaten, der sangfreudigen Zigeuner und des gegen den Tanz wetternden, zum Schluß aber geprellten Sakristans heraus und läßt auch dies Zwischenspiel wieder als einheitliches Ganzes, als echtes Kind spanischer Laune erkennen.

Eine eigene Sache ist es mit dem Zwischenspiel „Los habladores" („Die beiden Plapperzungen"), das Kurz den acht echten Zwischenspielen angliedert. Schon 1646 wurde es Cervantes zugeschrieben und auch sehr lange für eine seiner Arbeiten gehalten. Doch ergaben die letzten Forschungen stilkritische Argumente, denen zufolge die Autorschaft des Cervantes so gut wie unmöglich erscheint.

Ob Kurz „Los habladores" für ein echtes Cervantes-Zwischenspiel gehalten hat, oder ob ihn bloß die unendliche Beredsamkeit des Landstreichers, der gedungen wird, um streitsüchtige Gattinnen stummzureden, angezogen hat, ist schwer zu sagen. Jedenfalls hat er das sprachliche Problem mit ebensolcher Meisterschaft gelöst wie der Urheber und seine große Kunst der Worttechnik aufs neue erwiesen. Mit diesem Virtuosenstückchen ist aber auch der Reihe der Zwischenspiele ein hübscher Abschluß gegeben.

Daß Kurzens Verdeutschung der „Entremeses" alle übrigen überlebt hat, ist dem Gesamteindruck zufolge — nicht allein aus Gründen der Vollständigkeit — nur allzuberechtigt. Denn erst aus seinem Nach- und Wiedererleben, aus seiner Spiegelung fremder Geistes- und Ausdruckswerte in deutscher, realistischer Kunstform ersteht pulsierendes spanisches Leben; erst er reißt die hohe Mauer nieder, die sonst uns vom Anfang des siebzehnten

Jahrhunderts und von romanischer Weltanschauung, von spanischer Komik im besonderen, trennt.

Mit den „Zwischenspielen", der letzten Übersetzungsarbeit Kurzens, ist aber auch im Grund der Ring seines Verdeutschungsschaffens geschlossen: er kehrt zum spanischen Lieblingsdichter seiner Jugendjahre zurück. Was jedoch innerhalb dieses Ringes an Übersetzungskunstwerken liegt, wäre nicht nur allein qualitativ und quantitativ wertvoll und würdig genug, das Lebenswerk eines Unvergeßlichen darzustellen, sondern es erhellt uns — historisch gesehen — auch den prinzipiellen Entwicklungsgang deutscher Übersetzerarbeit, enthüllt uns die Gründe der kulturellen Bedingtheit deutscher Weltliteraturbestrebungen im neunzehnten Jahrhundert. Noch herrschen die Grundsätze Goethes, noch sind vor allem auf weite Strecken hin die Gesetze der Romantik, von der Kurz ausgegangen war, praktisch gültig. Doch werden sie allmählich beeinflußt und umgebildet sowohl durch einzelne philosophische und politische Strömungen, als auch vor allem durch die jeweiligen dichterischen Richtungen. Als poetisches Hauptziel des neunzehnten Jahrhunderts erscheint ein stetes Streben nach einem lebenswahren Realismus. Diesem parallel läuft auch eine ähnliche Strömung innerhalb der deutschen Übersetzungskunst: immer stärker werden einzelne von den Romantikern angedeutete Richtlinien im Sinn einer Realisierung ausgebaut, bis — zugleich mit dem schöpferisch-dichterischen Realismus — auch eine ideelle Realübertragung fremden Geistesgutes in eine klang- und tongleiche, im zeitlichen Sprachcharakter auffassungswahre deutsche Atmosphäre erreicht ist. Diese Kunstform der Verdeutschung aber — wie wir sie etwa in Kurzens „Lustigen Weibern", in seinen „Zwischenspielen" oder in Gildemeisters „Don Juan" erkennen können — stellt eine unüberholbare Höchstleistung dichterischer Umbildung der von der Romantik vorbereiteten, translatorischen Gestaltungsmöglichkeiten dar. Neue Wege, wie sie an der Wende des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts Wilamowitz und Gundolf versuchten, mußten vielfach auf neuen Voraussetzungen aufgebaut werden. —

Dies Durchringen aber von streng romantischen Grundsätzen,

hinan zu einer psychologisch wahren Übertragungskunst, wie Kurz es verwirklichte, muß als unverkennbare geistige Kraftleistung angesehen werden. Da jedoch jedes Streben nach einer deutschen Weltliteratur Zeugnis ablegt von deutscher Aufnahmefähigkeit und Geistesmacht, so haben wir Hermann Kurz ob der Tiefe und der Vielseitigkeit seines Übersetzungskunstwerks zu schätzen als einen erfolgreichen Vorkämpfer für die Weltgeltung deutscher Kultur. —





